

# **UN HILO DE NIHILISMO**

*Acerca de la luz como redención*

## **Trabajo de Fin de Máster**

Alumno: Stefano Regosini Jiménez

Tutorizado por: Jesús Marín Clavijo

Málaga, Junio 2020



FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



*Dedicado a todas aquellas personas que me han  
aportado sus rayos de luz a lo largo del camino.*

# Índice

RESUMEN .....	4
ABSTRACT.....	5
1.ANTECEDENTES.....	6-12
1.1 Primeras inquietudes.....	6-7
1.2 Los híbridos.....	7-8
1.3 Investigación dorados.....	9-10
1.4 Aspectos culturales del color.....	11-12
2.APORTACIONES CLASES TEÓRICAS.....	13
3.HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	14
4. INTRODUCCIÓN.....	15
5.DESCRIPCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA IDEA.....	16-27
5.1 Instalación "concepto específico".....	16-17
5.2 Base conceptual de la instalación Un hilo de nihilismo.....	17
5.3 El concepto de cambio.....	18-19
5.4 Del cambio al "bucle".....	20-21
5.5 Fases, mención a la esponja de Menger.....	21
5.6. El escombros y el anti-kitsch.....	22
5.7 La luz.....	23
5.8 La luz como rizoma.....	24
5.9 La relatividad de la luz.....	25
5.10 La luz y el nihilismo.....	26
5.11 Esquema de la idea.....	27
6. PROCESO Y METODOLOGÍA .....	28-36
6.1 Maquetas.....	28-29
6.2 Proceso y fases de la obra.....	30-35
Fase 1.....	30-31
Fase 2.....	32-33
Fase 3.....	34-35
6.3 Oxímoron.....	36
7. REFERENTES ARTÍSTICOS Y TEÓRICOS .....	37-47
7.1 Referentes Artísticos.....	37-44
7.2 Referentes Teóricos-Conceptuales.....	45-47
8. CONCLUSIONES.....	48
9. BIBLIOGRAFÍA.....	49-51
10. FICHAS TÉCNICAS.....	52-61

# RESUMEN

El presente Trabajo de Fin de Máster procede a presentar una investigación artística teórico-práctica mediante el medio instalativo: toma la luz como entidad empírica, además de conceptual, para asociar esta con la idea de cambio.

La instalación, ligada a su correspondiente proceso que este trabajo recoge, se adentra en un *modus operandi* que funciona mediante la acción de destruir-reconstruir para estudiar la reacción que afecta a toda una inmensa variedad de significados atrapados entre las formas, la puesta en escena de la luz y sus respectivas sombras, forzando la obra a aproximarse al concepto de “bucle”.

Esta variación relativista quiere mostrar y demostrar como la luz es capaz de dotar una obra artística de dignidad, humillarla, ocultarla etc. además de incluir variaciones tonales que afectan directamente a la psique humana. En este principio de contradicción se aproximará la luz al concepto de “nihilismo”.

## PALABRAS CLAVE:

Instalación, cambio, bucle, destrucción, reconstrucción, luz, nihilismo, contradicción.

# ABSTRACT

This Final Master's Project proceeds to present a theoretical-practical artistic investigation through the installation medium: it takes the light as an empirical, as well as a conceptual entity, to associate this with the idea of change.

The installation, linked to its corresponding process that this work includes, delves into a *modus operandi* that works through the action of destroy-reconstruct to study the reaction that affects a vast variety of meanings trapped between the forms, the staging of light and their respective shadows, forcing the work to approach the concept of "loop".

This relativistic variation wants to show and demonstrate how light is capable of endowing an artistic work with dignity, humiliating it, hiding it, etc. in addition to including tonal variations that directly affect the human psyche. In this principle of contradiction the light will approach the concept of "nihilism".

## KEY WORDS:

Installation, change, loop, destroy, reconstruct, light, nihilism, contradiction.

# 1. ANTECEDENTES



Fig. 1 Sin título, 2019,  
Técnica mixta,  
50 x 70 cm.

## 1.1 PRIMERAS INQUIETUDES

El planteamiento de este Trabajo de Fin de Máster tiene un común denominador con el anteriormente realizado Trabajo de Fin de Grado *Éxtasis* y consecuentemente con los primeros cuadros que realicé en los primeros meses del año académico. Todos los proyectos aspiraban atrapar distintas atmósferas sensibles, generalmente contrastadas entre un denso esmog y ciertos destellos de colores adrede saturados para fugar la vista a un lugar más elevado, producido por la simple confrontación como vemos en la Figura 1. En este pretender descubrir lugares, atmósferas y sensaciones idílicos encontré como referencia, toda una suerte de iconografía cristiana relacionada con los mártires, a saber los cuadros relacionados con San Francisco de Asís pintados por Caravaggio, Murillo Van Dyck entre otros muchos que hicieron despertar un profundo interés sobre dicha cuestión acerca de lo trascendental. De esta manera, en un primer momento, la investigación pictórica trataba eludir la mundanidad contraponiendo luz y materia, lógica y emoción. Para fundamentar este principio, realicé un estudio etimológico partiendo por la catarsis griega, cuestión que viene recogida en *La Poética* de Aristóteles.

“Rápidamente, las emociones psicosomáticas violentas, perturbadoras sufrirán en el espectador-gradual o súbitamente-una modificación fundamental mediante la “catarsis”: purga (kátharsis) que procura alivio, placer o serenidad. Esta purgación no se agota en su acción momentánea, sino su misión consiste en ordenar la vida psíquica, de modo que impulsos y apetitos irracionales queden subordinados a lo que es superior en el alma, la inteligencia (nous).”<sup>1</sup>

Teniendo en cuenta el principio de confrontación anteriormente mencionado (y el interés por las sensaciones extáticas), Aristóteles se convirtió en una referencia clave ya que además dentro del campo de la lógica y la dialéctica propuso una primera definición para este concepto llamado “principio de no contradicción” y un modo de generarlo y descubrirlo en este campo y un modo de producirlo en las tragedias poniendo en contraste emociones opuestas en los espectadores. Es aquí que comienzo mi estudio acerca de los principios de no contradicción en la pintura y que se nos muestra en la sucesiva cita: “no es posible que la afirmación y la negación de una misma cosa estén señaladas al mismo tiempo con el carácter de la verdad”<sup>2</sup>

$$\neg (A \wedge \neg A)$$

Fig. 2 Fórmula del principio de no contradicción de Aristóteles

1 Figueroa C, Gustavo. (2014). Dialnet: Freud, Breuer y Aristóteles: catarsis y el descubrimiento del Edipo. Revista chilena de neuro-psiquiatría, 52(4), Pág. 264-273. [en línea]

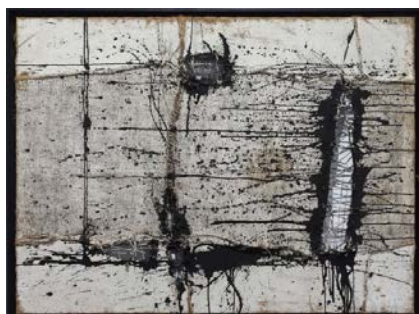
2 Aristóteles.(2013). Metafísica. Barcelona: Espasa. Pág. 130.



**Fig. 3** Giorgio De Chirico,  
*Plaza*, 1913,  
Óleo sobre lienzo,  
51,5 x 75,5 cm.



**Fig. 4** Sin título, 2020,  
Técnica mixta,  
70 x 90 cm.



**Fig. 5** Manuel Millares, *Cuadro*, 1957,  
Óleo sobre arpillera, 98 x 130 cm.

“Sin embargo, querría enfatizar que, según lo entiendo, es condición de la imagen de potencia extrañante evitar la indefinición o vaguedad en su factura formal y, digamos, meramente óptica. No es que resulten poco claras desde un punto de vista perceptualista, sino poco o dudosamente reconocibles. En este sentido, me atrevería a apuntar que el extrañamiento más efectivo se encuentra en ciertas muestras del naturalismo (pienso en *El Horla* de Maupassant), o incluso en la precisión de las naturas muertas del pintor belga Léon Spilliaert, y, claro, en De Chirico (...).”<sup>3</sup>

En esta breve cita de Luis Puelles, se desprende un primer germen que sentará las bases de esta investigación, es decir, la categoría estética del extrañamiento, y en la manera en que esta aparece al confundir los signos. Se realizan los primeros autorretratos, siguiendo un estilo más expresionista, (queriendo hacer énfasis de los aspectos subjetivos a la hora de plantear las formas y el color), elaborando imágenes mezclando símbolos que nunca se terminan de reconocer, interponiendo cruces que parecen árboles y geometrías que parecen formas humanas.

Para acoplar un sentido inmaterial al cuadro comienzo una investigación sobre el tratamiento del cuadro a posteriori (de su realización), experimentando con diversas herramientas (limas, cepillos, barnices etc.), contrastando los trazos y la saturación de los colores con el énfasis de evidenciar la fragilidad de la tela; y como aparece en la Figura 4 esto permitió que resaltara la madera del bastidor en el lienzo creando una *meta-cruz* entre la materialidad de la pintura y la línea metafísica desenfocada.

Esto derivó en percibir el bastidor como objeto-en-si y no como medio pictórico basándome en los trabajos sobre las dimensiones espaciales del lienzo en la obra de Lucio Fontana y más concretamente en Manolo Millares (Figura 5).

En resumen, en un primer momento, como se puede observar una característica esencial que se añadirá a *Un hilo de nihilismo*, será la búsqueda de contrarios, el extrañamiento y el uso de signos conceptuales.

## 1.2 LOS HÍBRIDOS

Esto derivó en la expansión de la tela, convirtiéndola en creadora de espacios y mediante un ejercicio de pura experimentación se procedió a unir, destruir, atar, rajar los distintos bastidores y sus respectivas telas que posteriormente se pintaban con esmaltes metalizados que al ser lijados producían distintos destellos.

<sup>3</sup> Luis Puelles. (2015). Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXI-Nº3, *Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes* Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 2015. [en línea]





**Fig. 6** *Sin título*, 2020,  
Técnica mixta sobre tela de algodón,  
alambres, neón,  
165 x 172 x 30 cm.



**Fig. 7** *Sin título*, 2020,  
Bastidores, mosquitera, grapas, cinta adhesiva, tubo LED,  
180 x 140 x 35 cm.



**Fig. 8** Pino Pascali, *Teatrino*, 1964, Made-  
ra pintada y tela,  
217 x 74 x 72 cm.

Relacionado con la cuestión extática se profundizó sobre conceptos de reflejo, identidad y destello desde una nueva postura de "híbrido" entre "pintura-escultura" que permitió potenciar el contraste entre la materia, ahora con volumen y la fragilidad del vacío mostrándolo a través de las sombras que se proyectaban. Este proceso de adaptación del medio con su posterior justificación teórica partía de los teóricos que ya en los años 60 analizaron este avance hacia la interdisciplinariedad.

“En el primer caso algunos artistas [...] adaptaron niveles semióticos a fin de repensar su trabajo en términos textuales. Y en el segundo hicieron en gran parte lo mismo con las nociones antropológicas de cultura [...]. En el presente sin embargo, ambos campos muestran signos de un relativismo trasnochado en el que ningún paradigma es lo bastante fuerte como para orientar la práctica [...]. La posmodernidad prometía una apertura interdisciplinar.”<sup>4</sup>

Al romper las telas y los bastidores se destacaba la importancia del "proceso" del propio trabajo, como hicieron artistas y teóricos de dicho movimiento del arte procesual tal como Robert Morris.

Se extrapolaron las distintas teorías y obras para mostrar una concepción distinta sobre lo mundano y efímero introduciendo cada vez más diferentes elementos y materiales (como espumas, plásticos y ramas...) de modo que los distintos materiales con sus pertenecientes características formales y perceptivas, ligadas a su propia materialidad empezaron a constituir la obra en sí, aproximando esta al Arte Póvera que sin duda hacía énfasis a un periodo de crisis.

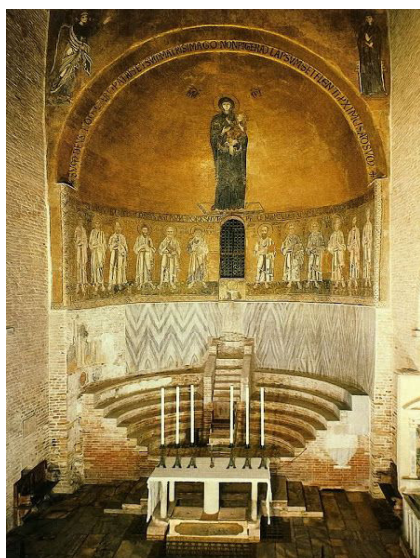
Con los diferentes materiales, las luces y las sombras se empezaban a crear diferentes efectos ópticos sobre las obras al estar estas bajo diferentes fuente lumínicas como el patrón de muaré, o la aparición de destellos al aplicar luz sobre ciertos metales o plásticos. Esta obra de Pino Pascali titulada *Teatrino* marca una clara referencia interdisciplinar entre la pintura y la escultura; toda esta investigación fue el origen para entender la luz como portadora de distintos significantes y creadora de diferentes significados, que será la base de la defensa conceptual de esta investigación.

“Un ejemplo pertinente sería *Teatrino*, obra mixta de 1964, en la que puede hablarse tanto de una pintura desmantelada como de una escultura transformada en el híbrido de un teatro en miniatura.”<sup>5</sup>

4 Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006) *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, Madrid, Fabián Chueca, Akal, pág. 627.

5 Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh, op. cit. pág. 511.





**Fig. 9** Maestro del Torcello, *Madonna de pie sobre representaciones de apóstoles*, s. XII, mosaico.



**Fig. 10** *Sin título*, 2020, Técnica mixta sobre papel, 59,4 x 84,1 cm.

### 1.3 INVESTIGACIÓN DORADOS

La segunda línea de investigación, acerca de la luz como ente, en la cultura cristiana, estático y extático estudiaba lo opuesto, analizaba el oro como símbolo de ostentación, de poder ligado al poder de la luz. En esta fase de experimentación el oro, como vemos en la Figura 10, fue el elemento contrastado con la materialidad.

“Las cualidades del oro, el color amarillo luminoso, la ductilidad y el hecho de ser inalterable, han sido idóneas, no solo para acuñar monedas, sino también para su utilización en el mundo de las artes de todas las civilizaciones. Ha sido siempre un material raro, precioso, reservado al culto, asociado a la eternidad y al poder divino, pero también a la ostentación y la riqueza.”<sup>6</sup>

A modo de referencia como vemos en la Figura 9, en una imagen de *La Iglesia Santa María Assunta de Torcello* donde se nos muestra un mosaico de la época bizantina, adornado con la puesta en escena de los doce apóstoles (con sus respectivos elementos representativos), sosteniendo a La Virgen María que con expresión icónica atemporal, con dedo índice señala al Mesías. Este mosaico, que data del siglo XII, viene a mostrar el enclave de poder de la imagen presentando todo un fondo dorado potenciando el efecto de la idea y llegando a extasiar la vista y la mente de los creyentes de la época durante las distintas celebraciones.

Contrastando el propósito del oro y de la materia a modo de experimentación (como aparece en la Figura 10) se probó a contraponer pan de oro, espráis de tonos dorados (sin abandonar su aplicación de manera informalista) y pinturas frente a empastes sucios y desaturados de óleo sobre un papeles de alto gramaje de más de 200 g/m<sup>2</sup>.

En éste momento la fotografía también formaba parte del proceso debido a la permisividad de acoplar la luz en la imagen y empezar a percibir los distintos efectos visuales que producía en las instantáneas.

“Como es habitual en los mosaicos bizantinos, el fondo de todas estas escenas religiosas es dorado, un color que sobre todo pretendía trasladar la idea de luz”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Mireia Mestre. (2017). Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2020). *El Oro Y El Dorado En El Arte Medieval*. [en línea]

<sup>7</sup> A. Cerra. (2020). La guía: *Santa María Asunta de Torcello*. [en línea]



**Fig. 11** Detalle obra *Sin título*, 2020,  
Técnica mixta sobre tela de algodón,  
alambres, neón,  
165 x 172 x 30 cm.



**Fig. 12** *Sin título*, 2020,  
Técnica mixta sobre bastidor, alambres,  
esprái, cinta adhesiva, linterna.  
65 x 72 x 10 cm.

“Las cosas sensibles, cambiantes y diversas (como las sombras imprecisas del fondo de la caverna que destacan sobre un fondo débil-mente iluminado por la vacilante luz del fuego que las proyecta) son solamente sombras e imágenes imperfectas de unas realidades de orden superior, inmutables y eternas.[...]En el Banquete y en el Fedón Platón se extiende más en la explicación de la naturaleza de las ideas: son -dice- realidades absolutas que existen por sí y en sí mismas.”<sup>8</sup>

Para unir ambos planteamientos, como encontrar el oro no ya sobre inmensas paredes sino en el recoveco más escondido, incluso atrapado en las sombras fue importante una visión distinta a la cultura occidental así que *El elogio de la sombra* de Tanizaki se convirtió a través de sus pasajes en una referencia importante. Este ensayo analiza las distintas maneras que ha tenido el mundo occidental de dar una connotación negativa a la sombra y la oscuridad, como vemos reflejado en la cita superior, extracto del *Mito de la caverna* de Platón que supone en parte el origen de este punto de vista que llega hasta nuestros días y se nos argumenta el mundo verdadero pertenece a la luz solar, es decir, la idea del Bien. El oriental, como vemos reflejado en los textos de Tanizaki, en cambio, da valor al contraluz, a la semipenumbra y la aplicación de la luz desde el propio mundo del arte con las cerámicas japonesas y los vestidos del No, hasta el mundo cotidiano como nuestros hogares.

Con esta base conceptual, en el terreno práctico se intentan crear destellos dentro de la oscuridad, sombras pronunciadas, reflejos lo cual supuso un punto de inflexión en la obra, algo que se mantiene en este proyecto como se mostrará más adelante (Figura 12). La obra ya no está hecha para contemplarse con luz sino en la oscuridad y siguiendo el análisis de Tanizaki y con los anteriores parámetros teóricos anteriormente mencionados como la cuestión de la identidad y la trascendentalidad mística el proyecto se adentra a cuestionar la luz como ente estático y su consecuente valor moral, proponiendo el punto de vista individual perceptivo y la relatividad de luminiscencia como ruptura a tal discusión.

“Además, cuando está colocada en un lugar oscuro, la brillantez de su radiante superficie refleja la agitación de la llama de la luminaria, [...] e incita discretamente al hombre a la ensoñación.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Platón. (2020). *El mito de la caverna*. [ebook]

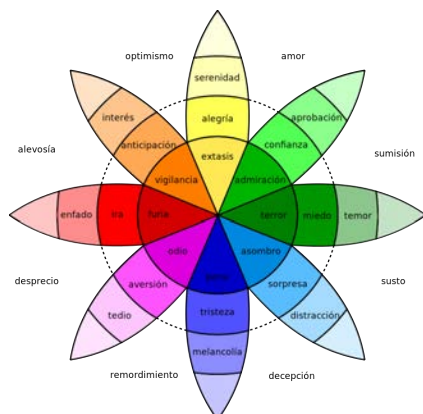
<sup>9</sup> Jun'ichiro Tanizaki & Julia Escobar. (2014). *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela. pág. 20.



**Fig. 13** *Sin título*, 2020,  
Técnica mixta sobre tela de algodón,  
alambres, neón,  
165 x 172 x 30 cm.



**Fig. 14** *Sin título*, 2020,  
Técnica mixta sobre tela de algodón,  
alambres, neón,  
165 x 172 x 30 cm.



**Fig. 15** Ilustración estrella de Robert  
Plutchik.

#### 1.4 ASPECTOS CULTURALES DEL COLOR

Tras acoplar las obras a una visión en la oscuridad el siguiente paso fue acoplar luces artificiales como neones o linternas y obtener mediante la demostración de la relatividad del color y su consecuente percepción, ya sea visual, psíquica, emocional o conceptual establecer parámetros que demostraran la relatividad en el concepto de luz. Aquí se sigue manteniendo el arquetipo de contrastes, en este caso en luz y sombra, atmósfera y vacío.

“Posteriormente, los pintores se interesaron menos por la física química del color y más por su relación personal con lo cromático. Señalaron que el negro había sido relacionado con el pesimismo y la maldad, especialmente en la Biblia y en el simbolismo de otras religiones. Consideraron que el azul y más el azul-violeta denotaban pesimismo. El rojo, por el contrario, fue identificado con la pasión, con las emociones y el blanco con la metafísica, la espiritualidad, la completud, etc. [...]. Algunos autores como Mondrian, Kandinsky, Delaunay y De Chirico, realizaron disquisiciones “científicas” sobre la Psicología de los colores, intentando relacionarlos con determinados estados emocionales y espirituales”<sup>10</sup>

Occidente mantiene una estrecha vinculación con el color y la luz y esta relación ha vertebrado una colectiva asociación entre los distintos tonos y por ejemplo las emociones que estos deberían suscitar. Los artistas han intentado expresar toda una infinita gama de sensaciones a través de cualquier tipo de arte y han generado todo tipo de estudios a este respecto, en su gran mayoría a partir del s. XX, que sin embargo, como posteriormente se argumentará esto responde solo a un consenso generalizado en la cultura de cada sociedad. Al principio, en esta etapa, el color aún estaba impostado de manera razonada para suscitar toda gama de sensaciones como vemos en las Figuras 13 y 14 donde el rojo suscita pasión y el azul desesperanza pero esta diferenciación exponencial que tiende al infinito, aunque aún en el terreno empírico, progresivamente se traduce en querer optar a nuevas funcionalidades de la luz.

A lo largo del s. XX se intentó sistematizar la manera en que el color es percibido en la sociedad para hacer estudios en todos los ámbitos científicos y posteriormente buscar determinadas aplicaciones útiles. Una muestra de esta sistematización la vemos aquí a la izquierda en la estrella de Robert Plutchik, donde el color según su tonalidad es asociado a un estado emocional.

<sup>10</sup> Manuel Allende. (2006). ASMR Revista Internacional On-line - CORE Academic, *Color y psiquiatría* Instituto de Psicoterapia, Bilbao, pág. 2 [en línea]





**Fig. 16** Wassily Kandinsky, *Círculos concéntricos* detalle, 1913, Acuarela y cera, 56 x 71 cm.



**Fig. 17** Claude Monet, *Série des Cathédrales de Rouen*, 1892-1894, Óleo, 100 x 70 cm aprox.



**Fig. 18** Ilustración escala cromática Johannes Itten.

## 1.5 DE LA RELATIVIDAD DEL COLOR A LA RELATIVIDAD DE LA LUZ

Haciendo mención a algunos estudios de diferentes artistas que han tratado de encontrar alguna sustentación afirmativa con respecto al uso/función del color en *Un hilo de nihilismo* se termina utilizando una fuente lumínica blanca y tenue para crear la sensación de que los propios materiales emiten la luz, unir luz-escombro. A lo largo de todo el s. XX los artistas además de estudiar las connotaciones sociales o culturales respecto al color trataron, en ocasiones, de evidenciar su potencial relativo. Unos grandes investigadores y primeros teóricos de este aspectos fueron sin duda Kandinsky con libros *De lo espiritual en el arte* y *Punto, Línea sobre el Plano* o ya en la práctica, en obras como *Círculos concéntricos* que aparece en la Figura 16 o en los diversos trabajos de Paul Klee, entre otros expresionistas, donde el objetivo era siempre teorizar y agrupar el contenido forma/color.

Frente esta postura teórica observamos en la *Serie de la Catedral de Rouen*, del pintor Monet un espíritu más interesado en querer captar cada leve variación tonal día a día, instante a instante, un proceso de bucle e infinito representará una referencia clave en desarrollar el modus operandi conceptual de esta instalación. “El color es el medio más relativo de los medios del arte.”<sup>11</sup>

Esta breve cita de Josef Albers hace alusión a la problemática sobre la base teórica con respecto a los fundamentos del color y sus propiedades que con gran dificultad debido a su carácter variable y escurridizo hace que no pueda interpretarse de modo absoluto ya que este, además de sus cualidades tonales, de saturación etc. está forzado al gran dinamismo que le rodea constantemente y hace que estas características se confronten entre sí con colores distintos o formas diversas. Aunque esta problemática se explicará en el apartado *La luz* la relatividad del color en este proyecto se transforma en la relatividad de la luz, con un aspecto de construcción y deconstrucción del color y sus signos estableciendo un bucle infinito de variaciones perceptivas.

Johannes Itten fue un teórico que estudió las distintas propiedades del color y catalogó todas los distintos contrastes que se producen entre sí dando a entender que las propiedades del color están obligatoriamente sujetas a los valores de los colores adyacentes como vemos en la imagen de la Figura 18.

<sup>11</sup> Josef Albers. (2020). Medium. “*EL Color Es Uno De Los Conceptos Más Relativo del Arte*”. [en línea]

## 2. APORTACIÓN CLASES TEÓRICAS

A lo largo de todo el curso, han sido muchas las visitas de los distintos docentes y profesores invitados, ya sea de manera presencial o telemática a nuestro estudio, para comentar y apoyar nuestro respectivo proyecto y consiguiente investigación. Antoni Muntadas debido a su proximidad con el medio instalativo proporcionó un diálogo revelador, y tras distintas lecturas sobre su obra y un análisis sobre esta ha permitido que este proyecto adquiriera una dimensión política más explícita.

Por mencionar algunos de los profesionales que han aportado su experiencia y opinión a través, ya sea de las conferencias impartidas en la facultad, o haciendo observaciones al respecto de nuestra obra, mencionaría a Carmen Calvo sobre como ha evolucionado la historia de la música en Europa y América haciendo mención como en su libro *En el mar de John Cage* a dicho artista que ciertamente ha contribuido a vertebrar un juego conceptual de contrarios sobre como el silencio puede llegar a formular un pieza musical, o incluso hacer notar ruidos que normalmente pasarían por silencios; y más recientemente a la galerista Isabel Hurley invitada en la asignatura de *Producción Artística*.

Un elemento útil fue el concepto de “patafísica” aportado en las clases teóricas de Carmen Osuna, perteneciente en origen a la obra *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, de Alfred Jarry libro el cual ha fomentado toda una búsqueda de soluciones a la cuestión de la hipótesis de mi obra al encontrar respuestas absurdas o soluciones ilógicas, algo que además del campo conceptual ha aportado a la investigación sobre la funcionalidad y la luz como signo confuso al acoplarse a lugares absurdos, tapándola, encerrándola...

*El rizoma y la esponja* de docente Joaquin Ivars analizando ambas cuestiones etimológicamente los relaciona entre sí desde los varios puntos de vista de la realidad pasando los más abstractos llegando a los biológicos, humanos, sociales, culturales... Ciertamente en más de momento el libro hace mención a Deleuze y Guattari ya que estos escribieron *Capitalismo y esquizofrenia* adoptando el concepto de rizoma. Gracias a estos conceptos se pudo vincular la luz como un ente rizomático y unirlo a la materialidad creando la manera en la que la pieza que se deja conquistar a cada momento por la luz, algo que posteriormenete ligo a la idea de expansión y cambio y al nihilismo.

Otra gran ayuda en el plano teórico fue la lectura de *El Elogio de la sombra* como mencioné anteriormente y aproximarme al mundo de los artistas procesuales y póvera mediante la construcción con la luz como muestran las obras de Jesús Marín Clavijo, lo cual conceptualmente me ayudó a tratar la luz como ente.

# 3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

## HIPÓTESIS

La hipótesis de trabajo que en este proyecto se plantea es: utilizar el medio instalativo para hacer un estudio acerca del valor de la luz en determinados momentos históricos de Occidente, analizar sus signos para así descodificados de un idealismo cultural y llevarla hacia una significación de relativismo y nihilismo al ver que aleja del concepto de verdad estática y se aproxima al de absurdo.

## OBJETIVOS

1. La creación de una instalación que defendiera las distintas partes practico-conceptuales.
2. Explorar la descodificación de la luz mediante técnicas relacionadas con la patafísica, lo absurdo, el extrañamiento.
3. Defender posición relativista y azarosa mostrando una obra que atraviesa fases donde proceso de creación tiende al infinito tratando de construcción-destrucción constante donde el observador y el medio exterior es partícipe perceptivamente y en el marco de la narración.

## OBJETIVOS SECUNDARIOS

1. Analizar la función de la luz en diferentes momentos de la cultura de Occidente.
- 2.. Elaborar una base teórico-conceptual contrastando las filosofías idealistas y las relativistas.
3. Dar valor a la luz como estructura rizomática y nihilista.
5. Dotar al trabajo de una perspectiva subjetiva y original basada en la propia experiencia intuitiva.

## 4. INTRODUCCIÓN

*Un hilo de nihilismo* es un proyecto teórico-práctico realizado por Stefano Regosini Jiménez y dirigido por Jesús Marín Clavijo que presenta el Trabajo de Fin de Máster en la especialización de Producción Artística de la Universidad de Málaga presentado en el curso 2019/2020 exponiendo una investigación teórica junto a la realización práctica de la obra. Gran parte de su motivación precede de la primera investigación realizada para el Trabajo de fin de Grado llamado *Éxtasis* y que ya esbozaba ciertas características que se fueron desarrollando, expandiendo y concretando a lo largo de todo el año académico en el Máster.

En este proyecto el interés se rige en la importancia de la luz como constructora de significados y significantes dispares, dependiendo de su función momentánea siempre en el conflicto de sufrir algún cambio. La instalación, como se verá más adelante, tiene un carácter íntimamente ligado al arte procesual y el arte póvera por la importancia dada a los materiales y sus respectivas propiedades que varían según la aplicación de una fuente lumínica.

Con la acepción de “cambio”, estos materiales progresivamente se irán desgastando contrastando el concepto de escombros y el de ruina. No en vano la hipótesis que se plantea para este trabajo es que la obra sufra una constante transformación ligada a lo matérico y a la luz mostrando la obra dispar según la fase que esta atraviese.

Al adaptar la pieza al sometimiento de un cambio eterno sin duda a la hora de querer presentarla y mostrarla debe quedar registrada en una fase de este proceso fractal.

La construcción y la destrucción de la obra no solo será promovida por mi acción sino que accede a querer hacer entrar la vida dentro de sí apoderándose del más puro espíritu de la instalación, acuñando el ánimo duchampiano de integrar el azar en la obra como ocurrió con su *El gran Vidrio*.

Fuera de esta temática de destrucción-construcción cuestiones las cuales en sus correspondientes apartados serán defendidas, en el segundo momento práctico y teórico tenemos la luz vista de tres formas distintas: como creadora/constructora de una gama infinita de posibilidades todas sujetas al devenir, a la visión de la luz como ente rizomático y la luz como materia nihilista al no ser portadora de ninguna verdad o razón llegando incluso a contradecirse al ser capaz de convertirse en un ente de que oscurece.



# 5. DESCRIPCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA OBRA

## 5.1 INSTALACIÓN “CONCEPTO ESPECÍFICO”

La Instalación viene a definir la parte práctica de la obra y se constituye por la formación de ciertos materiales pobres y las fotografías de los negativos digitales y vendría a ser una instalación de concepto específico y además multimedia ya que se constituye de más de un campo artístico, por la importancia que adquiere en las fotografías y el observador.

Por lo que este trabajo discierne de un único comportamiento o motor que la mueve y se distinguen 3 fases donde sus diferentes juegos lumínicos y de los objetos constituyen la más variada gama de símbolos irreconocibles. La definición de Jonathan Watkins en el catálogo de exposición de la Royal College Art titulado *Installation is Everything and Everything is Installation*, plantea la siguiente definición:

“La instalación borra las líneas de separación de las diferentes formas de hacer arte, entre pintura, escultura, arquitectura, fotografía, cine y vídeo, ready-mades, teatro y arte vivo, música, etc. [...] confunde rol del artista con el espectador. Funde arte y vida. En pocas palabras, la instalación puede ser cualquier cosa -puede ser todas las cosas- [...] No es sólo otra forma de hacer arte. Instalación es en lo que se ha convertido todo el arte [...] por lo tanto «instalación» es una tautología.”<sup>12</sup>

Al aplicar el concepto de “tautología” en esta definición se hace referencia como se diría vulgarmente "que todo cambie para que todo siga igual", y esto capta a la perfección el espíritu de construcción/destrucción que ha elaborado todo el proceso de producción de esta obra. Tras la evolución de los anteriormente mencionados híbridos se decidió involucrar de mayor forma al espectador haciendo que la tendencia hacia el infinito de todos los puntos de vista sobre unos observadores hipotéticos deriven en unas opiniones ilimitadas y una narración discursiva que no atiende a una verdad sino solo la suma de todas las posibilidades. Las piezas elaboradas anteriormente siempre tenían muy presente el factor de acción y repercusión de la luz mediante las distintas tonalidades del color que inundaba la sala y como podía afectar a los estados de ánimo a la hora de analizar la obra, sin embargo, en este proyecto se obvia esa parte final del proceso y el juego se convierte en algo más conceptual. La instalación y los colores cambian a favor de una tendencia visual-conceptual, se estudia como la luz se convierte a su vez en creadora de oscuridad.

Prosiguiendo la justificación de la obra instalativa se diría que esta pieza

---

<sup>12</sup> Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 24-25.



**Fig. 19** Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1964, Silla, fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de silla en el diccionario, 81 x 40 x 51 cm.

se aleja del concepto de "sitio específico" para aproximarse a la noción de "concepto específico" desligando la existencia única de la obra asociada únicamente con su lugar de emplazamiento sino que en este caso la importancia de la instalación se centraría en su apartado narrativo-conceptual que permitiría el desplazamiento de la obra ya que la cuestión teórica no se vería afectada. En el libro *La Instalación en España 1970-2000* se nos argumenta lo siguiente:

“Según Miwon Kwon [...] El resultado, por tanto, sería un tipo de Instalaciones ahora no ya de «sitio específico», sino de «concepto Específico» o de «sitio orientado», perfectamente nómadas pues su significado más que apoyarse en el lugar del emplazamiento lo haría sobre el discurso narrativo y conceptual.”<sup>13</sup>

Esta reflexión mostraría la posibilidad de que la instalación no se fomente simplemente en el campo del “sitio específico” sino que se podría entender la obra como un ente virtual pudiéndose desplazar gracias a la sustentación del marco teórico-conceptual.

## 5.2 BASE CONCEPTUAL DE LA INSTALACIÓN

En esta cita del artista conceptual Joseph Kosuth y observando su obra *Una y tres sillas* se quiere hacer énfasis a todos los aspectos inmateriales y conceptuales que muestra *Un hilo de nihilismo* haciendo contraste entre este aspecto y lo matérico, la forma y sus cualidades.

“Arte es más que pintura y escultura; arte es un concepto, y si hablamos de escultura y pintura no lo definimos (...) La palabra proporciona la información artística de igual modo que la forma y el color lo son de una obra.”<sup>14</sup>

Esta breve mención al arte conceptual es una muestra del carácter que pretende defender esta instalación debido a que gran parte de la obra es discurso, narración y defensa filosófica. La palabra en gran medida es la portadora del significante y el significado y proporciona la capacidad de registrar a estos, sin embargo, parte de esta investigación consiste precisamente en descompensar estas asociaciones a favor del lenguaje y la lectura de las imágenes vivas desde una perspectiva individualista que pretende sumarse a un infinito de posibilidades y nuevos códigos.

<sup>13</sup> Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 29.

<sup>14</sup> Joseph Kosuth. (2012). *Percepción del color en la instalación artística contemporánea*, Valencia. (Tesis doctoral). [en línea]



**Fig. 20** *When attitudes becomes form* en Kunsthalle Bern, 1969  
Reiner Ruthenbec

### 5.3 EL CONCEPTO DE "CAMBIO"

Explorando el Diccionario de la Real Academia Española se nos acuñan diferentes acepciones del concepto de cambio, sin embargo, analizaremos la octava:

8. intr. Modificarse la apariencia, condición o comportamiento.  
Ha cambiado el viento, el tiempo.<sup>15</sup>

Las primeras directrices que se retoman para encaminar este estudio tiene varias similitudes con los propósitos que se llevaron a cabo en la exposición *When attitudes becomes form* comisariada por Harald Szeemann (considerado uno de los más importantes de las últimas décadas). Plantearon un cambio de paradigma que tras las primeras vanguardias seguía desarrollándose; con esto algunos artistas empezaron a cambiar su discurso y comenzaron a asociarlo a la psicología de los materiales, la ruptura con los instrumentos del arte elevado, el punto de vista que se asentaba para poder contemplar el objeto, lo efímero con la introducción del tiempo; lo que vino a llamarse con el paso de las décadas posmodernismo. En este camino, el valor por el proceso de la obra incluso valorándolo por encima de esta, estableció una jerarquía absolutamente contraria a lo que venía considerándose el arte. Los materiales empobrecidos símbolo en mi proyecto son una relectura de esta exposición y de la que más adelante se hablará: *Arte póvera* y además de igual manera se retoma el interés por el proceso artístico como experiencia vital frente al concepto clásico de obra terminada.

Como antes se ha mencionado la cuestión de la luz en Occidente se ha relacionado con la idea de estático, de verdad, en lo inmutable relacionándolo con el sol, esto como estudió el filósofo alemán Friedrich Nietzsche convertirá la cultura occidental cristiana vigente durante más de dos mil años en un neo-platonismo llegando a afirmar que *el cristianismo era platonismo para el pueblo*.

“Vuestra voluntad y vuestros valores los habéis colocado sobre el río del devenir; lo que es creído por el pueblo como bueno y como malvado me revela a mí una vieja voluntad de poder.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Junio 2020]

<sup>16</sup> Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alian-za; pág. 198



**Fig. 21** Giovanni Anselmo, *Sin título (estructura que come)*, 1968, Granito, hilo de cobre, lechuga, serrín, 65 x 30 x 30 cm.



**Fig. 22** Gabriel Orozco, *Chicotes*, 2010, neumáticos y aluminio, dimensiones variables.

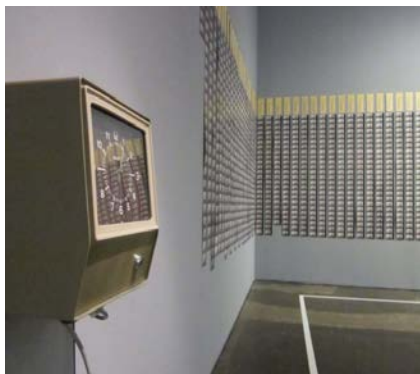
La obra al hacer referencia a una eternidad ensoñada con respecto la acción de construcción y destrucción constante ya sea activa o pasivamente se liga al concepto de devenir o amor fati cuestiones ya en la Grecia clásica se empezaban a mencionar como muestra Heráclito en esta cita:

“En este mismo río entramos y no entramos”. El mundo se compone de contrarios que llevan una lucha entre sí: “La guerra es la madre y reina de todas las cosas”. Los contrarios se convierten los unos en los otros: “lo frío se calienta, lo caliente se enfría; lo húmedo se seca, lo seco se humedece”.<sup>17</sup>

Esta instalación retoma estos discursos relacionados con un proceso de transformación constante ya sea debido al cambio de los elementos matéricos con características efímeras o los signos; aquí cabría destacar la importancia de la luz y los contrarios ya que parte importante de *Un hilo de nihilismo* es también demostrar que estos escombros son capaces de volver a convertirse en ruinas cargadas de fuerza y dignidad haciendo entrever que dependiendo de como les afecte la luz cambiarían sus significados. Para hacer énfasis a la idea de constante cambio a lo largo del s. XX y de la mano de algunos artistas póvera se introdujo en el arte la cuestión de lo efímero, además de ciertas connotaciones relacionadas con la gravedad (que surgió a consecuencia del action painting de Jackson Pollock).

En la obra de Giovanni Anselmo (Figura 21), existe un impulso de colocar el valor del tiempo y el cambio en la obra, algo que decido incorporar de manera distinta con los valores de destrucción-construcción que de igual manera tiene el propósito de realzar todo lo mundano que estos componentes esconden. Esto podría ligarse a los valores de la voluntad de poder nietzscheanos y los valores de apolíneo y dionisiaco que se traduciría como lo racional y lo irracional en constante lucha, creado un bucle constante de lo mismo ya sea por la aportación personal a la obra, por el paso del tiempo que progresivamente debilita la estructura y que finalmente terminará por consumir, por la percepción tanto estética como teórica del espectador ... Este bucle que componen la obra es una infinita aceptación de lo efímero en la obra. Una pequeña acepción que aparece en la obra son los objetos cotidianos y domésticos que inevitablemente sustentan la creación de diversas ideas mutantes al variar también su composición y orden generando así un caos místico de significados y significantes, un punto de vista distinto que por ejemplo trata el artista Gabriel Orozco (Figura 22) al organizar de forma estructurada estos elementos para hacer hincapié su valor o no importancia en una determinada sociedad.

<sup>17</sup> Filosofía.org. (2020). *Heráclito De Éfeso En El Diccionario Soviético De Filosofía*. [en línea]



**Fig. 23** Theching Hsieh, *One Year Performance*, 1980-1981, Póster, cartas, fotografías, tarjetas de tiempo, reloj de tiempo, cámara de película de 16 mm, película de 16 mm (color, silenciosa) y uniforme, dimensiones variables.

#### 5.4 DEL CAMBIO AL BUCLE

Esta idea de destruir para volver a construir conceptualmente aparece con la famosa pieza *De Kooning borrado por Rober Rauschenberg* y aún más ligado a la idea de bucle al artista taiwanés Theching Hsieh con su performance *One Year Performance* en las que el artista durante ese año, cada día se fotografió de la misma manera y posición creando esta instalación a través de cada instantánea.

Se pretende en este proyecto acercarse hacia lo absurdo como aparece relatado en el *Mito de Sísifo* de la mano de Albert Camus donde este rey, en la mitología griega debido a su enemistad con los dioses es obligado a cargar una enorme roca sobre una montaña toda la eternidad.

“Dejo a Sísifo al pie de la montaña. Se vuelve a encontrar siempre su carga.

Pero Sísifo enseña la fidelidad superior que niega a los dioses y levanta las rocas. El también juzga que todo está bien. Este universo en adelante sin amo no le parece estéril ni fútil. Cada uno de los granos de esta piedra, cada fragmento mineral de esta montaña llena de oscuridad, forma por sí solo un mundo. El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.”<sup>18</sup>

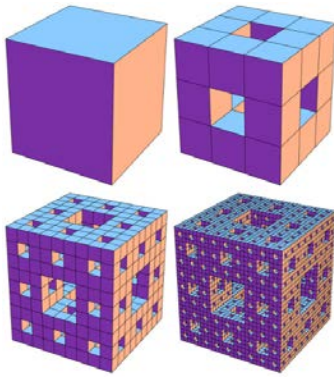
Desde la perspectiva existencialista, al contrario que la vitalista, el bucle es visto como carga y como peso, eso sí como una carga redentora que nos amolda a la costumbre algo que ciertamente retoma mi obra como el concepto de absurdo al negar cualquier planteamiento fijo sobre el signo de la obra adentrado en el más puro relativismo conceptual pero más bien quiere hacer cómplice todas las posibilidades y nutrirse de cada una de ellas no descubriéndolas como una fuerte imposición sino como una muestra más amplia de riesgos a la hora de construir.

“¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante - es otra eternidad”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Albert Camus. (2014) *El mito de Sísifo*, Herederos de Ester Benítez, Madrid, Alianza Editorial, pág. 156.

<sup>19</sup> Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alianza, pág. 265.





**Fig. 24** Ilustración representativa de las respectivas sucesiones de la esponja de Menger.

En esta instalación el cambio pretende, conceptualmente al menos, ser una constante permitiendo que las materiales que constituyen la obra se desmoronen y próximamente se reconstruyan. Convirtiéndose así en otro elemento que se traspasa a sí mismo y vuelve a generarse cambiando su apariencia. Esta metodología se constituye por este proceso en bucle ya mencionado de construcción-destrucción que aguarda las manos del artista, de los observadores, del medio y todas las infinitas posibilidades de erigir la pieza. El bucle aparece cuando este procedimiento y este afán extremo por el proceso aspira a ser un proceso infinito, y esto además permite acoplar todas los puntos de vista.

## 5.5 LAS FASES. RECORDANDO LA ESPONJA DE Menger

La obra al estar sometida a esta espiral de masa y temporalidad necesita documentarse en distintas fases del proceso para así poder mostrar los distintos cambios que muestra la pieza y analizar sus posibles signos. Dentro del terreno de la topología y del espacio topológico, donde un objeto manteniendo las mismas propiedades aceptaría un cambio no-drástico para poder considerarse equivalente a otro que en apariencia no es el mismo. La esponja de Menger ayuda a ilustrar de que manera pretende funcionar este proyecto, ya que de igual modo en su tendencia exponencial hacia un proceso fractario que deriva hacia el infinito se requieren distintas fases del proceso de sucesiva división para poder hacerse una idea de como funciona el mecanismo. Este progresivo deterioro de la materia podría interpretarse como el reducimiento que tiende hacia la nada. En esta cita se nos explica brevemente como funciona este mecanismo y qué es:

“Se trata de un conjunto fractal descrito por primera vez en 1926 por Karl Menger, y es una “versión tridimensional” de la “ alfombra de Sierpinski”. ¿Cómo puede ser que a partir de una figura de 3 dimensiones como es un cubo obtengamos un “monstruo” de dimensión ligeramente menor? El secreto se encuentra en el infinito. En efecto, si solo repitiésemos el proceso de construcción de la esponja un número finito de veces, seguiríamos teniendo una cantidad finita de cubos. Pero al aplicar indefinidamente el mecanismo propuesto por Menger obtenemos el cubo inicial horadado una y otra vez por una “red de tubos prismáticos de sección cuadrada”<sup>20</sup>

Esta idea de separar en distintas fases un proceso que tiende al infinito sin duda recuerda a este conjunto fractal, la esponja de Menger que permitió encontrar la manera de legitimar el proceso del trabajo.



**Fig. 25** Marisa Merz; *The sky is a great place*, 1993, Instalación, Dimensiones variables.

## 5.6 EL ESCOMBRO Y EL ANTI-KITSCH

En el extremo de la fragilidad de la obra bajo el peso de toda la eternidad, se encuentra su fuerza para querer resistirla y es así que este principio contradictorio sustenta el motivo de sustentación de todo escombros, que en algún momento se convertirá en ruina y después en una nada y posteriormente en polvo luminoso.

Con este principio conectando sin duda la plena subjetividad y cierto rastro de psicología sobre distintos materiales aparece la primera observación a la obra de Marisa Merz (Figura 25) inspirada en el periodo de posguerra que sufrió Italia la artista juega a colocar distintos materiales en suspensión y crear imágenes de la vida cotidiana.

“El kitsch provoca dos lágrimas de emoción, una inmediatamente después de la otra. La primera lágrima dice: ¡Qué hermoso, los niños corren por el césped! La segunda lágrima dice: ¡Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver a los niños corriendo por el césped! Es la segunda lágrima la que convierte el kitsch en kitsch. La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch.”<sup>21</sup>



**Fig. 26** Paul McCarthy, *Tree*, 2014, Plástico, 24 m.

Leyendo esta cita de Milan Kundera entendemos cual es el espíritu bobalicon y simplista del concepto de "kitsch", un espíritu que nada tiene que ver con el espíritu conceptual y de rudeza que muestra la instalación. El espíritu Kitsch pretende la emoción endeble del momento, una emoción vacía y fugaz que se desarrolla sin grandes convicciones sino gracias a una sugestión momentánea que no llena sino que es una lágrima que no suscita una tercera, tal y como emociona al instante siguiente crea el más profundo desinterés.

Frente a esta actitud tenemos quizás la obra de Paul McCarthy como aparece aquí a la izquierda con su obra *Tree* (Figura 26), que de manera irónica relaciona un juguete sexual con el concepto ya sea natural como conceptual de árbol. A lo largo de toda su obra muestra una actitud grosera, amoral e irónica algo que trasgrede en gran parte connotaciones de lo kitsch. En el proceso de investigación práctica de la instalación de este trabajo al tratar con escombros y materiales empobrecido se ha tratado constantemente una actitud ruda e informalista a la hora de la creación de la pieza, aunque sin dejar a un lado su estudio y puesta en escena en cualquiera de sus fases.

Esta actitud nihilista y amoral también afectó a la parte de luz a sea en su parte visual como ideológica que pretendía desvincularse de su uso como fuente iluminadora.

<sup>21</sup> M. Kundera. (2020). Academia.edu: *La negación ontológica del otro. El kitsch como categoría ética*. [ebook] [en línea]





**Fig. 27** Tintoretto, *El bautismo de Cristo*, desconocido,

Óleo sobre lienzo, 105 x 137 cm.

## 5.7 LA LUZ

La luz a lo largo de los siglos ha sido utilizada en Occidente como símbolo de lo estático, de la racionalidad, del camino a seguir, de la ilustración empírica y conceptual:

“Jesús, la luz del mundo

Jesús se dirigió otra vez a la gente, diciendo:

-Yo soy la luz del mundo. El que me siga tendrá la luz que le da vida y nunca  
andaré en oscuridad.”<sup>22</sup>

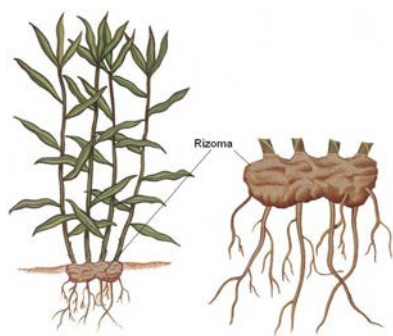
En esta cita se muestra a Jesús como pilar del orden, lo trascendental, lo necesario y no debemos olvidar las citas que aparecieron en apartados anteriores donde ya Platón mostraba el sol como símbolo de la idea del bien, la máxima en su jerarquía de las ideas y creadora de todo, y Heráclito hablaba de un fuego eterno que permite el cambio en el mundo, aunque este fuego terminaba siendo aún era símbolo de lo eterno.

Este proyecto, en la base conceptual retoma el espíritu romántico mostrado a través de las citas de los textos de Nietzsche y el valor de la oscuridad y las sombras con las lecturas de Tanizaki.

En la iconografía cristiana, infinitas son las imágenes en las que Jesucristo es profetizado como símbolo de luz como vemos en la Figura 27 donde Jesús, como Mesías y portador de la trinidad es bautizado por Juan Bautista.

Este trabajo pretende mostrar la luz no como elemento absoluto sino todo lo contrario, absolutamente relativo, absolutamente una nada relativa contraria a sí misma y al mismo tiempo centrada en sí. Partiendo de un discurso en el apartado "Antecedentes", como es "la relatividad del color", se ha pretendido demostrar de la relatividad la luz, al menos en el terreno empírico y posteriormente se tratará de su relatividad como concepto. Esta investigación quiere demostrar que la luz no es fuente de un único momento, que no es posible analizar el fenómeno de la luz como único contraste frente a la oscuridad y la perdición, sino que existe todo un gran entramado de posibilidades empíricas, teóricas, físicas, conceptuales y artísticas que posibilitan la generación de infinitud de "asemblages" y posibilidades incluso el poder afirmar por medio retórico que la luz no es mérito de ninguna redención ni salvación al ser tratado como ente matérico, como onda que viaja en el vacío y que en ocasiones es sometida por otras fuerzas. Desde esta visión de oxímoron la luz por ejemplo en los negativos de las fotografías es vista como pura oscuridad y sombra, esto alienta la posibilidad de reconfortarse en los ocasos y no solo en los solsticios de mediodía.

<sup>22</sup> La Biblia "Dios habla hoy". *La Sagrada Biblia*. Sociedad bíblica de España, Madrid, pág 670.



**Fig. 28** Ilustración del rizoma en botánica

## 5.8 LA LUZ VISTA COMO RIZOMA

Para imaginarnos en un campo epistemológico el significado y sentido de lo que es el rizoma y lo que significa se mostrará la acepción botánica de este concepto según la RAE:

1. m. Bot. Tallo horizontal y subterráneo, como el del lirio común.<sup>23</sup>

La primera vez que se utilizó probablemente este término dentro del campo filosófico vino de la mano de Deleuze y Guattari en *Capitalismo y Esquizofrenia* y fomenta algunos aspectos no jerárquicos: la construcción de nuevas ramificaciones en cualquier ramificación del tubérculo, el antifundacionismo y la azarosidad, aspectos que recogerían lo antes mencionado sobre como romper epistemológicamente con un sentido de única creación divina y la imposición de un único punto de vista. Joaquín Ivars en su *El rizoma y la esponja* de forma más ecléctica y poética recoge este concepto y lo une al de esponja para, entre otras cuestiones, dar un punto de contraste al concepto clásico de árbol sin que este necesariamente sea su contrario pero sí una nueva propuesta a buscar lo múltiple frente a lo singular afirmando: *Quizás estamos tan cansados de la reducción de todo a la oposición árbol-rizoma como sus autores lo estuvieron del árbol.*

“El rizoma captura por progresión, se desplaza hacia sus objetivos, su vector de deseo lo hace proliferar en todas direcciones, es la imagen constitutiva del apetito activo dispuesto a efectuarse.”<sup>24</sup>



**Fig. 29** Maqueta *Sin título*, 2020, madera, cartón, alambre y bombilla 40 x 40 x 15 cm.

Esta cita podría relacionarse con ciertos aspectos de la “voluntad de poder” en la filosofía nietzscheana viendo la luz como germen de conquista que intenta invadir cada posible lugar del espacio hasta donde sus rayos sean capaces de propagarse.

En las primeras maquetas para el proyecto, se demuestra este propósito de la luz al querer invadir cada recoveco de la estructura de la pieza. Por lo que el rizoma aparece como aspecto conceptual y en el empírico llegando a utilizarse en la instalación *Un hilo de nihilismo* durante varias de sus fases de creación al querer unir este factor con el de “usos absurdos de la luz” anteriormente citados con *El mito de Sísifo* mostrando como la luz intenta huir y multiplicando sus ramificaciones por toda la obra.

<sup>23</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Junio 2020].

<sup>24</sup> Ivars, J. I. (2018). *El rizoma y la esponja*. Primera Edición, Ed. Melusina, Santa Cruz de Tenerife, España, 2018, pág. 77.

## 5.9 LA RELATIVIDAD DE LA LUZ. LUMINISCENCIA.

Se hará una breve mención a la percepción de la luz, la luminiscencia y la percepción de los colores desde una perspectiva científica para hacer mención de una demostración científica sobre este campo.

“Los resultados muestran que el comportamiento colorimétrico de los observadores reales claramente se aleja del observador de referencia y exhiben una clara no reciprocidad en la percepción absoluta de estímulos de color.”<sup>25</sup>

Siguiendo las conclusiones obtenidas en la tesis *Influencia de las funciones de igualación del color en la percepción colorimétrica absoluta de estímulos de color* de José Miguel Ezquerro Rodríguez una de las que se obtiene es que varios observadores interpretan los distintos estímulos de manera diferente a un observador de referencia lo que vendría a aportar cierto sentido de relatividad a la hora de interpretar el color.

Paralelo a mi investigación y en un sentido más metafísico, la percepción de la luz es absolutamente variable dentro del campo empírico teniendo que alienarse a la percepción de los sujetos y a su libre interpretación de esta (no pudiendo celebrar su carácter estático-racional). Teniendo que doblar su curva en la gravedad de la inteligencia humana que progresa en la multiplicidad de su toma de decisiones.

La luz es capaz de crear distintas atmósferas, percepciones irreales etc. y estas incluso pueden ser potenciadas en la creación de las imágenes que es otro de los parámetros de esta investigación.

Este trabajo presta además la libre interpretación del individuo a la hora de desglosar una figura, la luz ya no es creadora sino queda postrada en un universo vacío, un universo de la nada que a lo sumo requiere de lo pragmático para continuar su bucle.

En *Un hilo de nihilismo* las distintas fases del proceso de la instalación que inevitablemente forman parte de ella, asocia la luz a una determinada concepción de esta y la cuestiona impidiendo la única interpretación de la obra; la luz empodera, humilla, aplasta la obra según la fase que esta atraviesa pero los demás elementos: colores, formas, sombras, materiales juegan a favor o en contra de esta creando un universo de posibilidades acentuadas o disminuidas pero nunca únicas, nunca fijas, nunca sentenciando, sino dejando una puerta abierta a una habitación vacía y oscura pero con un picaporte de oro.

---

25 Ezquerro Rodríguez, J., (2020). *Influencia de las funciones de igualación de color en la percepción colorimétrica absoluta y relativa de estímulos de color*. Optar a doctor. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias Físicas Departamento de Óptica INFLUENCIA. [en línea]

## 5.10 LA LUZ Y EL NIHILISMO

El título de esta investigación y de esta investigación como aparece en la portada y a lo largo de todo el proyecto es *Un hilo de nihilismo* y no a causa del azar el hilo hace referencia a la luz-rizoma y el nihilismo a esa corriente de pensamiento probablemente nacida en la Grecia Clásica y que Nietzsche retoma para hacer una crítica a todas aquellas ideologías que según él eran nihilistas por el hecho de rechazar el devenir.

Esta idea que se ha mencionado antes y que aparece repetidamente en obras como *La gaya ciencia* o *El Anticristo* además de haber sido descrita por Turguniev en su novela *Padres e hijos* muestra una etapa donde la nada se apodera de todos los parámetros de una civilización, ligada al caos, al desenfreno, la amoralidad y la rebelión sobre cualquier conjetura política, religiosa, cultural etc. Esta obra pretende crear un oxímoron uniendo los extremos que son conceptualmente todo y nada, luz y oscuridad, dios y nihilismo.

“Puede ser síntoma de fuerza; el poder del espíritu puede haber acrecido a tal punto que le son inadecuadas las metas tradicionales («convicciones», artículos de fe) (..); por otra parte, puede ser síntoma de fuerza insuficiente para fijarse en forma productiva una nueva meta, un nuevo por qué, una nueva fe.”<sup>26</sup>

Con Nietzsche aparece un nihilismo positivo y otro negativo; aquí se propugna la luz como abanderada de la oscuridad, de la multiplicidad, y de una fuerza que es capaz de aceptar todas las acepciones que se le formulan sin tener propia convicción de lo absurdo. En el nihilismo se niega la creencia o pensamiento dogmático en cualquier aspecto social, religioso, cultural, artístico etc.

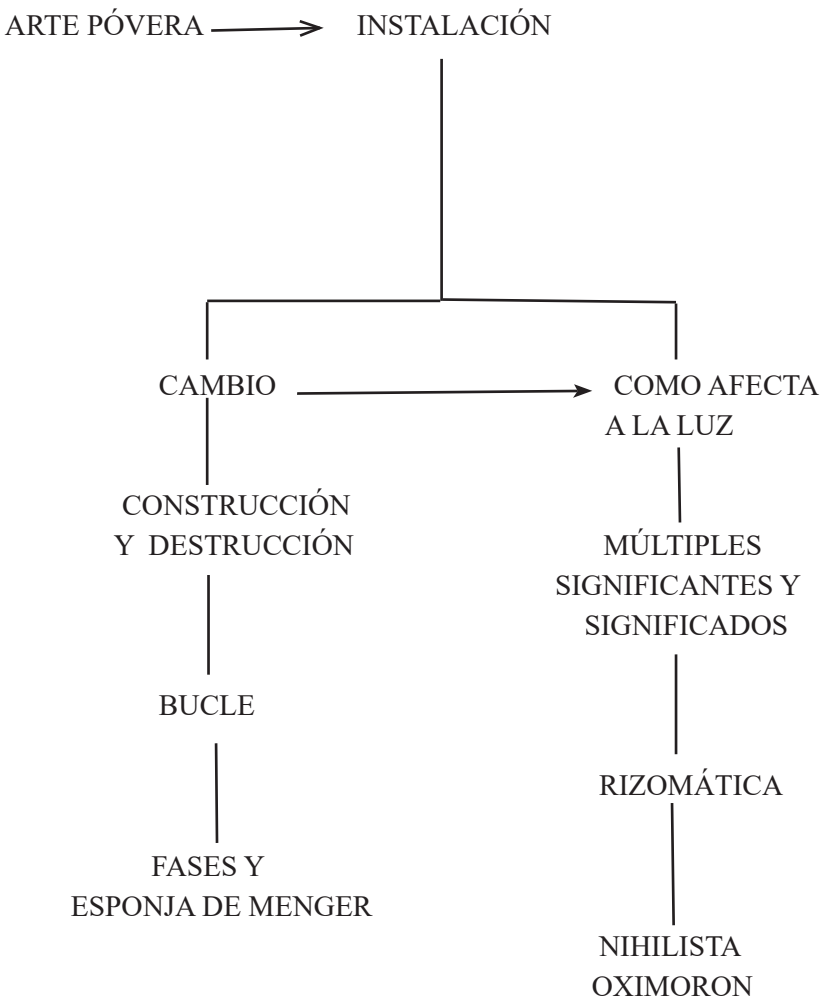
En resumen lo que aquí se ha propuesto, es crear un oxímoron entre la idea de eternidad de Occidente respecto al concepto de luz y oponerla a su contrario la oscura pluralidad. Para esto se ha vertebrado una idea basada primero en instalación de concepto específico a objeto de poder trasladar esta obra y centrándola en su aspecto teórico y narrativo, se ha mencionado la historia de la luz y su función esclarecedora y confrontada frente diferentes teorías clásicas y posteriores que la sostenían.

*A posteriori* analizado algunos pensamientos y tradiciones del mundo oriental de la mano de Tanizaki, para así, apostar por el nihilismo activo al utilizar usos ilógicos de la luz para demostrar su ansia de conquista de lo objetos. Como se verá al final gracias a los negativos fotográficos se demuestra de manera retórica el hecho de que la luz puede llegar a contradecirse.

---

26 Filosofía.net. (2020). El Nihilismo. [online] [Consultado Junio 2020]  
Recuperado de: <<http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia>>

5.11 ESQUEMA DE LA IDEA



## 6. PROCESO Y METODOLOGÍA



**Fig. 30** Maqueta *Sin título*, 2020, cartón, celofán, tela de algodón, 40 x 40 x 15 cm.



**Fig. 31** Maqueta *Sin título*, 2020, papel albal, cinta adhesiva, vela, clavos, celofán 40 x 40 x 15 cm.



**Fig. 32** Maqueta *Sin título*, 2020, madera, plástico, neón, 40 x 40 x 15 cm.

### 6.1 MAQUETAS

Para continuar la investigación acerca de los materiales, se comenzó a trabajar mediante distintos objetos y se procedió a realizar composiciones dispares, lo cual progresivamente el proyecto se alejaba del concepto de híbrido y cobraba relevancia la psicología de los objetos.

La finalidad de las maquetas era encontrar ciertas características comunes entre materiales pobres, empobrecidos o cotidianos; en esencia sin valor alguno, y unirlos ante el amparo de la luz para dotarlos de cierta dignidad y funcionalidad artística.

En esta primera maqueta que vemos en la figura 30 realizada con cartón y tela de algodón apreciamos una especie de romboide de dos caras en las que se aprecia que una, la de la derecha con unos clavos sostiene un pequeño recorte de tejido haciendo una clara referencia al medio pictórico y a su izquierda un cartón recortado sostiene dos fragmentos de celofán uno morado y en la parte inferior verde y morado (potenciando una concepción más mundana y pesada), de este modo, al sol traspasar el fino plástico se refleja en la tela una sombra morada y en la parte inferior marrón, traicionando así la manera en que la luz se debiera proyectarse. Aquí se establece otro discurso: sobre como a plena luz del sol se muestra la pieza tal y como se nos aparece mostrando defectos y/o virtudes.

En la figura 31 vemos todo lo contrario, en primer plano una pequeña vela delante de un poliedro irregular mostrado como una masa cristalizada es iluminada solo parcialmente, una parte está fuertemente iluminada y en el resto de la superficie se rodea una serie de pequeños destellos reflectantes. Otra característica importante es que el impacto de la sombras se potencian exponencialmente.

También se puede apreciar que los tonos son más cálidos y que la imagen sugiere cierta ocultación, algo escondido.

En la tercera imagen (Figura 32), vemos en una estancia oscura una tabla de madera plegada sostenida por un plástico, color naranja fosforescente, y a su vez la estructura, en su parte posterior esconde un tubo de neón de un tono azulado que contrasta el plástico naranja.

Aquí aparece el juego entre la fuente lumínica y el reflejo y aparece la línea de una cuerda tensada en su parte posterior.

En las maquetas la luz juega un papel importante: en la primera mostrar, en el segundo ocultar y en el tercero resaltar, con lo que a consecuencia sobre cada cual se podrían plantear diferentes cuestiones perceptuales y a la vez teóricas que quedarían establecidas en su documentación.

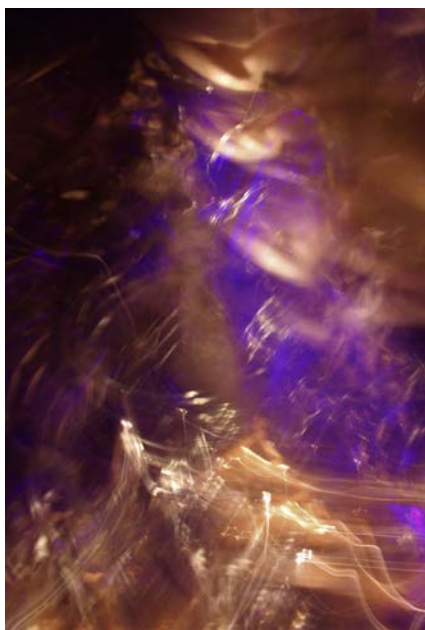




**Fig. 33** Maqueta *Sin título*, 2020,  
cojín, alambre, papel, celofán, cuerda  
40 x 40 x 15 cm.



**Fig. 34** Maqueta *Sin título*, 2020,  
cojín, alambre, papel, celofán, cuerda y  
neón,  
40 x 40 x 15 cm.



**Fig. 35** Maqueta *Sin título*, 2020,  
alambre, cinta adhesiva, cuerda  
40 x 40 x 15 cm.

En todo el proceso de construcción de las maquetas, hay cierta relación con el medio pictórico a la hora de relacionar formas, composición y colores de igual manera se relacionan con los primeros híbridos, al pretender crear una atmósfera concreta. Estas maquetas, sin embargo, aunque parecen seguir estas tácticas sucesivamente parecen haberse desligado de tener un propósito coherente y al igual que los cuadros de De Chirico nunca se terminan ver. La doble iluminación (Figura 34) también es símbolo de querer hacer frente al sol como única fuente de luz y presentar así varias con motivo de una primera aparición de la multiplicidad ligada a la cuestión de la luz; además potenciando la sensación de rareza.

Todas las maquetas atravesaron un proceso de construcción y destrucción serie de acontecimientos que cimentarán la manera de proceder con la instalación. Las combinaciones entre los diferentes objetos y materiales son en gran medida decisiones azarosas pretendiendo con esto potenciar el efecto transformador y cambiante de la luz al convertir un escombros en una poesía o tal vez mostrarla como una nada.

Aquí a la izquierda vemos como la luz es capaz de moldear la misma pieza y mostrarnos aspectos que antes no reconocíamos del objeto; un cojín con un corte en el centro y que en el interior, además de la espuma que lo rellena se le es introducido una extraña cabeza de celofán y papel atado con alambres y cuerda de esparto.

Parece hacer referencia a un sueño violento rodeado de una pesadilla de magma con una iluminación con una luz en contraplano (que recuerda las palabras de Tanizaki), para potenciar la delicada línea de las formas que no dejan traspasar la luz.

En la última imagen (Figura 35), la fotografía juega un papel crucial dentro del proceso de documentación de la obra, algo absolutamente indispensable si se quieren apreciar los cambios de esta a lo largo del tiempo. Aumentando la duración de la exposición (siempre dentro de una fase de experimentación) se pudo fusionar luz y materia en un lugar donde ni una cosa es "en-si-misma" ni tampoco "no-lo-es", pero en este caso el oxímoron se crea al contrastar las dos fuentes de luces en momentos distintos; además en lugares diferentes, uno en el interior de la estructura mostrado con el tono de azul y otro momento en la parte superior de esta con el naranja. Todas estas pruebas me permitieron captar diferencias creadas por la luz algo que puse en práctica al construir la pieza como se mostrará en el apartado del "Procedimiento" de la obra con sus respectivas fases.





**Fig. 36** *Un hilo de nihilismo* (fase 1), 2020, madera, cartón, cinta adhesiva, metal , 30 x 40 x 15 cm.



**Fig. 37** *Un hilo de nihilismo* (fase 1), 2020, madera, cartón, cinta adhesiva, metal y linterna 60 x 40 x 25 cm.



**Fig. 38** *Un hilo de nihilismo* (fase 1), 2020, madera, cartón, cinta adhesiva, metal, papel albal, lienzo, montaje fotográfico editado en Photoshop 120 x 150 x 40 cm.

## 6.2 PROCESO DE LA OBRA. FASES.

### FASE 1

Esta instalación, siguiendo la trayectoria de los primeros híbridos mostrados anteriormente sigue una tendencia ligada, como ya se ha dicho, a los artistas procesuales y a los artistas póvera, uniendo el valor de la obra al proceso de construcción-destrucción, (que además se ata a la construcción de un concepto en movimiento y cambiante según su percepción relativa), En esta primera documentación de la obra (Figura 36) vemos como dos maderas atadas entre si por una cinta adhesiva con una luz solar tenue, que muestra la pieza de forma explícita evidenciando su carácter de escombros y su fútil valor.

Se decidió añadir en un lugar oscuro una madera curvada a la pieza anterior por lo que en este momento se evidencia la ruptura de la primera imagen hacia la segunda (Figura 37), y su transformación, algo que ocurrirá a lo largo de todo este proyecto. En este primer momento observando la Figura 37 al proyectársele luz es capaz de generar la impresión de crear un nuevo espacio gracias a las sombras, contándolo como un cuarto elemento en la puesta en escena. La mesa al elevar la pieza es utilizado a modo de burla del concepto de pedestal.

El color de la luz apenas parece haber cambiado entre las dos figuras aunque, en la segunda distinguimos tonos más fríos; en la primera los tonos cálidos y tenues proporcionan cierto sosiego favorecido además por la horizontalidad de la pieza y que en la segunda en un aspecto más nocturno la obra (además de la verticalidad de la imagen) oculta algo, es más sibilina. Con este cambio observamos como el enorme espectro que abarca la luz, sus variadas tonalidades, saturación etc. Es capaz de producir cambios además de empíricos, mentales y conceptuales, esa estabilidad que aún hoy persiste cambia en todos sus momentos, en todos sus instantes.

El material pobre es elegido porque gracias a él se evidencia su relación con el concepto de escombros que generalmente está ligado con el paso del tiempo.

“Los sepultureros contraen enfermedades a fuerza de cavar. Bajo viejos escombros descansan vapores malsanos. No se debe remover el lodo. Se debe vivir sobre las montañas.”<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alianza; pág. 265.



**Fig. 39** *Un hilo de nihilismo (fase 1)*, 2020, madera, cartón, cristal, lana, cinta adhesiva, metal y linterna  
60 x 40 x 25 cm.



**Fig. 40** Michelangelo Pistoletto, *La Venus de los trapos*, 1967, yeso y collage, 150 x 280 x 100 cm.



**Fig. 41** Giovanni Anselmo, *Torsión*, 1968, cemento, cuero, madera, 132 x 287 x 147 cm.

Además de la teorización sobre los diferentes conceptos que aparecen en el libro, aquí Nietzsche menciona el escombros como un elemento terrenal derruido y asfíxiado que soporta todos los lodos pesados haciendo mención a su respectiva crítica sobre Occidente y su decadencia.

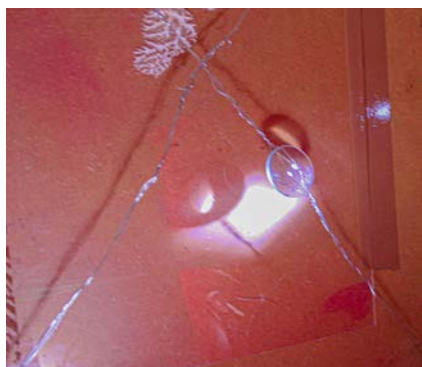
Gracias a esta concepción, se retoma el escombros para asomarse al balcón del relativismo y jugar a poner entre apariencias variaciones de luces e investigar si la luz es capaz de crear el oxímoron que se ha buscado en esta primera fase de experimentación, llegando a la conclusión que multiplicidad es tan elevada que alcanza el nihilismo, la mayor mención sobre la nada. En la Figura 38 vemos como se han añadido otros dos elementos, un lienzo invertido (como muestra de la idea de la transvaloración de los valores) y una estructura de cartón doblegado sobre sí mismo revestida con papel de aluminio para sumar nuevos y diversos significados y significantes. Además, como se puede observar, la estructura no pertenece donde realmente se realizó la fotografía sino que a modo de proceso de experimentación se añadió a otra imagen distinta para eliminar las sombras y mostrar solo ambas ilustraciones y posteriormente poner en contraste las dos imágenes con una luz distinta.

Los distintos artistas de arte povera como vemos a la izquierda en las dos figuras (Figuras 40-41), que muestran *La Venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto y *Torsión* de Giovanni Anselmo son una clara referencia a la hora de escoger el material. En el primer caso la montaña de trapos frente a una estatua clásica (que en realidad era una mera escultura de decoración de jardines), muestra conceptualmente dos mundo enfrentados, lo cotidiano y mundano frente idealmente ante La Venus como símbolo de lo divino, lo clásico, la tradición, lo atemporal etc. En *Un hilo de nihilismo* se crea este paradigma al contrastar objetos empobrecidos frente a la presencia de la luz, teniendo esta, valores simbólicos de lo estático. Los trapos representan los escombros, lo cotidiano y de un modo más profundo lo múltiple situado frente lo singular y estos son aspectos que conceptualmente esta instalación retoma. Respectivamente en la obra de inferior la *Torsión* vemos como el action painting de Jackson Pollock y su lucha frente a la gravedad introdujo esta cuestión (entre otras) en el arte.

Giovanni Anselmo genera este efecto en un bloque de hormigón con cuero y una vara de madera en tensión apoyada en la pared. En el proceso de ensamblaje y a la hora de romperlos y recomponerlos se requería esta fuerza para mantener unidos los distintos materiales como vemos en la Figura 39 donde la cuerda de lana verde mantiene en tensión la tabla de madera curvada que a la vez permite tener en equilibrio otro pequeño tablón-espejo en e medio de la figura. Aquí, como se hablará en la fase 2 más detenidamente, la luz del sol se refleja en el pequeño cristal mientras que la linterna no ilumina nada dentro de la imagen dando a esta una nula utilidad algo aparece en la obra de Duchamp; la generación de diferentes posibilidades atacando la funcionalidad/utilidad de los objetos.



**Fig. 42** *Un hilo de nihilismo* (fase 2), 2020, madera, cartón, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna  
130 x 140 x 40 cm.



**Fig. 43** Detalle *Un hilo de nihilismo* (fase 2).



**Fig. 44** Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913, Ready-made,  
130 x 64 x 42 cm.

## FASE 2

En esta parte del proceso se añadieron otros elementos: este "Cuadrado del caos" (Figura 42) vemos que a su vez está dividido en cuatro partes, en la superior izquierda un tablón de madera con clavos y alambres en forma de "X", sostiene un pequeño cristal opaco. Esta idea (del cuadrado dentro del cuadrado) recuerda los fractales y la esponja de Menger que antes se mencionaron.

A su lado la tabla convexa que anteriormente ya aparecía amarrada a una cuerda verde y con cinta adhesiva, crea un contraste cromático que quiere recordar el medio pictórico al mostrar una cuidada elección de colores y formas. En la parte inferior izquierda vemos como el cartón ha terminado doblegándose sobre sí mismo algo que hace mención al cambio que ha sufrido la estructura anterior que además al haberse doblado sobre sí misma crea una sensación de bucle circular, y terminando a su lado vemos otra vez el cuadro invertido.

El uso básico de la luz es el de "iluminar" empírica y conceptualmente, sin embargo, en esta parte del proceso, la instalación al estar a plena luz solar y teniendo los neones encendidos ocultos tras la propia obra crean pequeños matices apenas apreciables pero que ponen en contraste la idea de luz fija aplastada por la luz cambiante y en movimiento del sol que además se presencia en el cristal. Su movimiento y cambio incesante se mostrará constantemente en la obra, estará cambiando permanentemente y al mismo tiempo degradándolo o empoderando la obra según el momento en concreto que este la ilumina (algo parecido ocurre con la luz de la luna). Este fenómeno de potenciar el carácter de movimiento-tiempo en la obra a lo largo del s. XX es una cuestión que se ha repetido en varias ocasiones pero quizás la fuente de la investigación por su carácter conceptual se ha detenido sobre la figura de Duchamp por su estudiada y racional azarosidad.

En la Figura 44 se muestra la obra *Rueda de bicicleta* un ready-made que elimina la función de ambos objetos al combinarlos, al obviamente, no poder sentarse en la silla, ni usar la rueda de la bicicleta para poder desplazarse. Duchamp fue un artista que influido por el concepto de "patafísica" y de este espíritu se nutre *Un hilo de nihilismo*, la luz busca un fin absurdo, un juego de palabras iluminar-la-luz; propone otras posibilidades, que si hacemos caso de la proposición acción-reacción siempre causaría alguna propuesta nueva, diferente y quizás original. En la obra de Duchamp es imposible desplazarse pero la rueda sí puede girar esto hizo aparecer un interés por lo cinético dentro del mundo del arte que aparece subordinado a su estado estático pero que termina desligándose. Un oximoron que trato de evidenciar al mostrar lo fijo de la materia y el movimiento de la luz en el cristal y puesto en contraste con unas fuentes lumínicas que crean varias sombras dentro de un mismo objeto.





**Fig. 45** *Un hilo de nihilismo* (fase 2), 2020, madera, cartón, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna  
130 x 140 x 40 cm.



**Fig. 46** Allan Kaprow, *Yard*, 1961, Happening, Entorno en el patio trasero de la Martha Jackson Gallery.



**Fig. 47** Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, 1923, Ready-made, 277,5 x 175,9 cm.

Un oximoron que trato de evidenciar al mostrar lo fijo de la materia y el movimiento de la luz en el cristal y puesto en contraste con unas fuentes lumínicas que crean varias sombras dentro de un mismo objeto. Con relación a la obra de Duchamp también podríamos destacar el carácter contrario a utilizar materiales excelsos o relacionados con las bellas artes, en cambio, se decanta por objetos cotidianos de carga simbólica y que fusiona confundiendo significante y significado.

Esto es algo que se aprecia en la Figura 45 donde aparecen dos fuentes lumínicas una en la parte superior derecha y que al ser un neón rojo refleja esta luz sobre las espaldas del lienzo creando en este sentido una imagen fija y no en movimiento como en la anterior por el movimiento del sol y en cambio en la parte inferior izquierda la luz en el interior del cartón refleja la sombra de éste sobre la tabla, donde antes había luz, ahora ahí oscuridad.

La luz ha cambiado, ha transformado el concepto y el valor de la obra, gracias al tiempo; ha cambiado sus signos de reconocimiento y su presentación, su campo luminiscente y su espectro han mutado, (sin embargo aún quedan todas las infinitas posibilidades que esta es capaz de ofrecer). Este acceso conceptual del espectador en el proceso de la obra y el requisito de su participación recuerda a todos los movimientos postminimal que le involucraban, por ejemplo en los happenings, arte interactivo, performances etc.

En *Un hilo de nihilismo* el proceso de creación-destrucción combina el proceso de construcción por parte del artista como antes se ha hecho referencia y la manera en la que se ha actuado recuerda a los artistas procesuales; este procedimiento que además es conceptual funciona desde lo múltiple, la obra no quiere demostrar, mostrar, presentar o representar ninguna Verdad sino que se nutre del carácter relativista de las interpretaciones de infinitas posibilidades que hacen poder documentar un pequeño acto de verdad en minúsculas.

En este happening de Allan Kaprow, titulado como *Yard* el espectador es participe en la creación de la obra ya que sin él carecería de sentido alegóricamente; aquí los participantes saltaban entre ruedas de coches divirtiéndose atravesando el tiempo de su quizás “no-consapiente” acto de creación que *Un hilo de nihilismo* retoma aceptando toda posibilidad de movimiento y cambio.

Como ejemplo de este espíritu que acepta el devenir tenemos la obra *El gran vidrio* que a modo anecdótico se hará mención a la historia que le afecta y es que a la hora de ser transportada la pieza se fragmentó en la parte de ambos cristales no siendo un problema para Duchamp casi animado por el infortunio, dando por concluida la pieza en este momento. Esto demuestra que la obra está en sintonía conceptualmente por la creación de la narración de la obra y física por estar dispuesta a asumir daños y cambios, ya sea mediante el artista o el medio que la rodea.

### FASE 3

Continuando el proceso de construcción y destrucción de la obra los materiales comenzaron a desgastarse y la luz utilizada de un modo de forma intencionadamente ilógico suponía la formulación de esta fase de la obra.

Los objetos ya apilados unos encima de otros proporcionan un sustento para la fuente lumínica, una luz blanca oculta tras diversos materiales con el fin de crear “una-luz-que-no-ilumina” encontrando una nueva dignidad a los materiales. En este caso mientras la luz es oscurecida y oculta, los materiales son “realmente” iluminados porque cobran peso y sentido, “la-no-luz” los está mostrando con otro aire poderoso, un aire de montaña.

Este es el oxímoron que se quería encontrar, iluminar los materiales sin luz, demostrar que la fuente lumínica es capaz de cambiar sus propios signos al arrastrarla hacia las incertidumbres.

Los colores aparecen al existir miles de reflejos entre los distintos componentes como el celofán, papel de aluminio, plásticos, maderas, cristales etc.

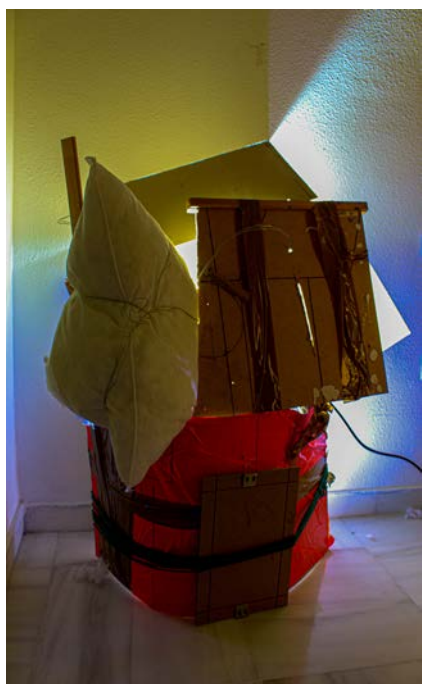
La luz al reflejar sobre el cojín muestra su interior con una fuerza dionisiaca algo que de otro modo pasaría desapercibido ha aparecido en la escena. En la Figura 49 apreciamos el carácter rizomático de la luz, como a través de aperturas y huecos intenta huir para plasmar su única visión estática, pero que al estar hundida entre escombros es obligada a descomponerse y a mostrar varias tonalidades y perspectivas de si misma. Teniendo que crear diversas sombras y formas, confundiendo saturación, tonalidades y a la vez aspectos relacionados con la interacción de estos; al estar unidos, es imposible reconocerlo a menos que no sean separados. Los tonos frío de los reflejos son contrastados por los amarillos extáticos de la parte superior y que crean un espectro confuso.

Su puesta en escena recuerda a la obra de Jeff Wall *The destroy Room* donde vemos una habitación destruida y que aparentemente dueña del caos y la locura, pero todo lo contrario, la imagen está estudiada al milímetro desde los colores hasta las formas que lo componen haciendo una clara referencia al campo y tradición de la composición pictórica.

En *Un hilo de nihilismo* de manera premeditada se colocaron los elementos que aparecen en ella y de la manera en que la luz tenía que mostrarlos. En la figura 49 vemos como los materiales provenientes de anteriores fases se han unido cumpliendo otras funciones respectivamente, por lo que el proceso de bucle afecta a todas las piezas que consolidan la instalación. La colocación de los distintos materiales en las distintas posiciones ha alterado en cada ocasión la interpretación de estos: por ejemplo en la estructura de la imagen un cartón, un cojín, una cuerda, un cristal etc. En la parte inferior o en la superior cambia simbólicamente las referencias que tenemos acerca de ese material.



**Fig. 48** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna  
120 x 50 x 40 cm.



**Fig. 49** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna  
120 x 60 x 50 cm aprox.



**Fig. 50** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), proceso materiales.



**Fig. 51** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna  
120 x 100 x 50 cm aprox.

“ Los artistas del proceso estuvieron involucrados en asuntos relacionados con el cuerpo, sucesos aleatorios, improvisación y las cualidades liberadoras de materiales no tradicionales como cera, fieltro y látex. Con estos, crearon formas excéntricas en arreglos irregulares o irregulares producidos por acciones como cortar, colgar y soltar, o procesos orgánicos como crecimiento, condensación, congelación o descomposición.”<sup>28</sup>

Una de las máximas de esta instalación y más concretamente en su proceso de creación era seguir en cierta parte la formulación de Robert Morris y su Antiforma, idea la cual podemos leer en la cita de arriba, y que fue decisivamente útil en el planteamiento práctico del trabajo como ya lo venían siendo los primeros híbridos.

En la última imagen que aparece en esta página vemos la obra en su “fase final” donde los escombros que componen la pieza ya son totalmente derruidos y se sustentan entre ellos gracias a los alambres, clavos y cinta adhesiva que permite crear distintos huecos un interés en el carácter rizomático de la obra que ya se ha mencionado anteriormente, además vemos como este fenómeno gracias a distintos plásticos que rodean la fuente lumínica han roto el espectro lumínico creando un arcoíris espectral en la total oscuridad, potenciando la idea de este proyecto que siempre ha sido mostrar el lado múltiple de la luz y en el terreno sensible y queda demostrado a través de las distintas piezas se ha añadido luz solar y su movimiento, y con la luz artificial combinada con distintos materiales se ha dividido el espectro lumínico para mostrar todas sus variaciones hasta conseguir unir las en la última pieza que viene mostrado en la Figura 51.

Esto es una muestra de cuanto se ha valorado el proceso y la fase de experimentación siendo un origen sin final de posibilidades y cambios ya sea elegidos o no.

En su demostración conceptual se ha podido argumentar como en las distintas fases de la obra, esta ha aparecido de manera altanera, pobre, simple, confusa dependiendo de como los materiales han sido retratados.

Además no debemos olvidar que cada cartón, alambre, madera, clavo ha cumplido una función fundamental al dar unos valores sobre otros al poder distinguirse mejor o siendo iluminados con unos tonos que han favorecido su empoderamiento.



### 6.3 OXÍMORON Y NIHILISMO

#### “EL CANTO QUIERE SER LUZ”

El canto quiere ser luz.  
En lo oscuro el canto tiene  
hilos de fósforo y luna.  
La luz no sabe qué quiere.  
En sus límites de ópalo,  
se encuentra ella misma,  
y vuelve.<sup>29</sup>



**Fig. 52** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna 120 x 100 x 50 cm aprox. Negativo a color.

Siguiendo el medio poético y su recurso denominado oxímoron que consiste en poner en contraste dos ideas opuestas; a través de la fotografía y más concretamente gracias a sus negativos puedo aproximarme al medio conceptual para destapar como la luz es capaz de mostrarse oscura y en sombra cerrando el círculo de posibilidades empíricas.

En el campo conceptual usando filosofías relativistas se ha utilizado la luz para determinar su infinitud de posibilidades en este campo al producir constantemente cambios en el significante y significado de la pieza en cada momento y aún siendo documentada en una fase no hay que olvidar la importancia de la percepción del espectador para crear su propio discurso, así que la luz se desnuda de su simbología estática y con bridas se arrastra hacia el mundo, demostrando el cambio.

Al pisar el suelo en un primer momento la luz, con sus hilos, se convierte en su extremo, lo lleno se ha vaciado y viceversa, la luz ha traído oscuridad.

El nihilismo está cargado de connotaciones políticas, sociales y filosóficas y aunque algunas ideas que le confieren se han mencionado, el rasgo importante ha sido comparar la ideología del todo frente a la nada filosófica. “La lógica” se ha desvinculado en la creación de este proyecto al ser incapaz de ofrecer posibilidades de creación por lo que en el marco teórico la poesía, la escritura automática y los escritos que permitan la libre interpretación han sido fundamentales para fundamentar este trabajo, un aspecto que se mostrará en el siguiente apartado: Referentes teórico y artísticos.



**Fig. 53** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna 120 x 100 x 50 cm aprox. Negativo en blanco y negro.

<sup>29</sup> F. G. Lorca. (1921-1924). Canciones 1921-1924. [en línea].



# 7. REFERENTES ARTÍSTICOS Y TEÓ- RICOS



**Fig. 54** Francesc Torres, *La cabeza del dragón*, 1987-1988, Instalación, Edificio Sabatini/Planta 4.

## 7.1 REFERENTES ARTÍSTICOS

### INSTALACIÓN EN ESPAÑA

En España el momento histórico de la Transición supuso un cambio en todos los aspectos culturales y sociales.

Se pasó de una dictadura a un momento de Transición hacia la democracia y el nuevo paradigma; esto indudablemente supuso un gran cambio entre el mundo del arte y los propios artistas que en los años 80 con su afán de información se proyectaron hacia el mundo globalizado y las propuestas artísticas y teóricas que en España habían pasado desapercibidas.

Este cambio de paradigma sin duda motivó a los distintos artistas a analizar la situación del país y con su vista proyectada hacia su futuro. El paso del poder absoluto, único, dictatorial sirve de símil acerca de como la luz se ha mostrado a lo largo de las distintas figuras, símbolos, teorías etc. Con respecto a la luz, es por esto que analizo la obra de distintos artistas instalativos perteneciente a este momento histórico al mutar el paradigma hacia la democracia, lo plural y múltiple en todos los aspectos que confieren a la civilización.

“Indudablemente, durante la época de los ochenta irrumpió en España e boom del mercado artístico con sus estrategias agresivas y su política promocional. Es el primer gran momento expansivo que conoce el sistema de arte español, impulsado por el fin del aislamiento franquista (...).”<sup>30</sup>

Como breve mención a este factor se podría nombrar la exposición *La cabeza del dragón*, de la mano del artista catalán Francés Torres, comisaria-da por John Harnhardt en el Museo Reina Sofía en 1988, donde podemos ver una recopilación de todos sus trabajos la gran mayoría realizados en los Estados Unidos y la colocación de 6 instalaciones de gran formato que hacen apreciar la importancia de factor político y narrativo de su obra.

“Del mismo modo, cuando el tejido social de una nación, de una ciudad o de un barrio empieza a descomponerse, es a los jóvenes (...) a quienes más afecta el paro, la falta de perspectivas, las drogas y el crimen.”<sup>31</sup>

30 Mónica Sánchez Argilés. (2009) *La instalación en España 1970-2000* Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 103.

31 Francesc Torres. (2009). *La instalación en España 1970-2000* Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 151.



**Fig. 55** Chema Alvargonzález, *Transformació*, 1994, Instalación sitio específico, metracrilato, hierro, neón, 259 x 27 x 20 cm.

*Un hilo de nihilismo* sigue el mismo paradigma al tratar la cuestión del escombros, la guerra, la violencia... El nihilismo se ha plantado entre los recovecos de los desechos cotidianos que perdiendo su función; han demostrado su pragmatismo.

La luz también ha perdido su función ya no es fuente de iluminación sino de perdición, ha cambiado, ya no es símbolo de protección ante un mundo derruido, en el que la falta de todo nos ha llevado a la nada.

“Asuntos como el egoísmo y la agresividad humana, absolutamente integrados y legitimados dentro de nuestra civilización, además de expresarse como material cultural lo hacen también en su dimensión genética y biológica.”<sup>32</sup>

Este mundo devastado consecuencia del nihilismo imperante que la luz no ha podido remediar adquiere inevitablemente un aspecto político, social y cultural de lo cual se hará mención (no siendo el objetivo último de esta investigación) pero que si nos aproxima a una idea de conclusión.

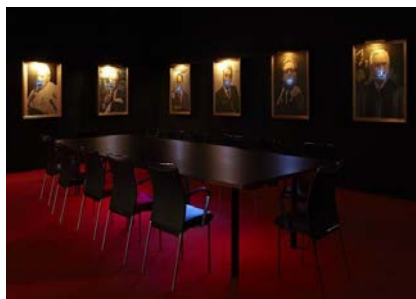
Un claro ejemplo de esto lo tenemos con la exposición *Anys 90. distancia Zero* comisariada por José Luis Brea. La relectura de esta exposición a la hora de investigar el medio instalativo me permitió explorar como los distintos artistas que participaron establecieron diferentes parámetros para plantear como el espectador y el creador podrían unirse a la hora de cambiar acepciones de la obra conceptual.

“Se proponían ofrecer la imagen de un escenario creativo plural sustentado sobre la base conceptual que el título de la exposición proponía: la casi inexistente “distancia cero” entre creación y realidad y entre creación y espectador.”<sup>33</sup>

Esta instalación aunque más concretamente de “sitio específico” requiere de la conceptualización de los habitantes del barrio de Barcelona para hacer referencia a una idea de transformación, es decir, que utiliza el proceso invertido a *Un hilo de nihilismo* ya que aquí se parte del concepto para llegar a la idea de transformación mientras que en esta investigación es la materia empírica que muta que obliga al espectador a reelaborar una lectura distinta y que a su vez su propio discurso podría afectar a la obra siendo tal el aspecto de importancia que obtiene el espectador a convertirse en parte en creador de la obra con su propia narración subjetiva.

32 Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 152.

33 Sánchez Argilés. (2009). *Op cit.*



**Fig. 56** Antoni Muntadas, *The board room*, 1987, Instalación.

Otra referencia clave a la hora de adentrarse en el concepto de nihilismo fue la obra de Antoni Muntadas, un artista que a lo largo de un largo listado de instalaciones ha tratado temas como los mass-media, las jerarquías de poder, aspectos ligados a la economía y la sociedad, en especial la americana.

El nihilismo es un fenómeno que reniega de todas estas escalas de dominio y se liga a un mundo subordinado en la nada, una postura que como se ha explicado a lo largo de esta investigación se ha ligado al concepto de luz y en consecuencia a su repercusión en la sociedad, algo que artistas como Antoni Muntadas han tratado de esclarecer.

Su obra *The Board Room* realiza un análisis sobre la sociedad americana y en concreto analiza el origen del nuevo dios dinero y el consumo masivo, capitalista y globalizado.

“En cada retrato, iluminado por su luz-aplique, hay incrustados en las bocas de los “televangelistas” unos monitores de vídeo de cinco pulgadas en los que se puede observar a los oradores en acción y, sobreimpresas en estas imágenes, algunas palabras extraídas de sus discursos, próximos al de la publicidad de televisión y llenos de falsas promesas: poder, técnica, futuro, profecía, dinero, finanzas, salvación, revolución, etc.”<sup>34</sup>

En el recorrido de *Un hilo de nihilismo* los escombros recordando a un reciente periodo de posguerra hace énfasis a la pobreza que no es rescatada por la luz sino que se muestra aún más confundida.

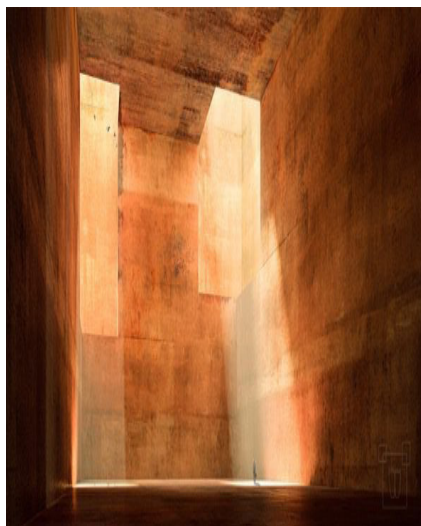
En el nihilismo luz y materia son igualado arrastrados hacia un mismo nivel de desinterés y parece que solo es posible rescatarlos con un acto de sugestión.

“- ¿Es que no crees en Dios?  
- Todo lo contrario, contra Dios no tengo nada. Claro que Dios no pasa de ser una hipótesis... pero... reconozco que es necesario para el orden... para el orden mundial y todo eso y si no existiera, habría que inventarlo -agregó Kolia empezando a enrojecer.”<sup>35</sup>

La muerte de dios, cuestión que fundamenta el nihilismo es una cuestión que Dostoievski trata a lo largo de *Los hermanos Karamazov* y muestra un postura próxima a la mera funcionalidad de un dios para establecer un orden, como un signo reconocido como ficticio pero que podría tener el poder para convertirse en redención.

<sup>34</sup> S,I, Sainz De Aja. (1995). Método de información: *THE FILE ROOM, UN PROYECTO DE A, MUNTADAS EN INTERNET*. Formación permanente. [en línea]

<sup>35</sup> Dostoievski y Laín Entralgo, J. (2010). *Los hermanos Karamázov* (Primera ed.). Barcelona, España: Penguin Random House, 2015, pág. 816



**Fig. 57** Eduardo Chillida, *Proyecto Tindaya*.

## LA LUZ

La búsqueda de la luz en el terreno artístico es un rasgo que ha caracterizado cualquier época, cultura, civilización etc. Desde los inicios de la humanidad ha jugado un papel imprescindible como el banal ejemplo de las historias de los primeros chamanes en las cuevas como las de Altamira hasta para conceptualizaciones más contemporáneas sobre la luz cuando se enciende la luz de casa como muestra Tanizaki.

En los primeros híbridos realizados como ya se ha explicado la luz cumplía un factor psíquico ligado a un estado que podía variar entre lo placentero, lo extático, lo pasional pero siempre en su gen de origen cumplía una función relacionada con lo trascendental, la plenitud que la luz era capaz de proporcionarnos.

Muchos son los artistas que han jugado con estos parámetros como vemos aquí en la Figura 57, una obra monolítica (proyecto) de Chillida en la montaña *Tindaya* que da nombre a la obra, y que en su esencia pretende mostrar la omnipresencia de la luz en el vacío; es una obra que se convierte en los pliegue de oro de las alas del ángel que anuncia a la Virgen la voluntad de Dios, el nacimiento del Mesías.

En la obra que vemos justo debajo, el proyecto de Olafur Eliasson titulado *The Weather Project* entra en juego una cierta dinámica que nutre la investigación de este proyecto, el foco-sol es producto de la artificiosidad y dentro de la sala, los espectadores podían moverse libremente y en cierto modo ellos son co-creadores de la obra ya que sus sensaciones producidas por el artificio sostienen a este en lo algo de la sala.



**Fig. 58** Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003, Instalación, luces de monofrecuencia, lámina de proyección, máquinas de bruma, lámina de espejo, aluminio y andamios, 26,7 x 22,3 x 155,4 m.

*Un hilo de nihilismo* hace acoplo de usos más ilógicos de la luz que no deja de producir ciertos efectos pero no olvida el hecho de que el espectador puede moverse libremente por la obra ya se físicamente o conceptualmente, nada se da por sentado, nada es afirmado solo se muestra un espectro de posibilidades básicas que siempre son enfrentadas o discutidas entre si. Otra obra que forma parte de las referencias artísticas es la obra minimalista Dan Flavin *Electrical Rainbow*, en ella vemos tres semicírculos de neón que se proyectan entre varios fragmentos de cristal que la descomponen y que desde un punto de vista concreto termina de formar el círculo total (aunque siempre) de manera fragmentada. La luz es comparada con la materia, en este caso rota, lo completo, lo pleno al posar los pies en el suelo se ha vuelto múltiple y diverso otra característica que *Un hilo de nihilismo* recoge, la comparación entre la materia y la luz como un no-pleno que siempre ha tenido los pies sobre el suelo. Son estas breves menciones de como el ser humano ha trabajado con la luz en proyectos artísticos, en este caso el objetivo de este apartado era comparar las dos vías de investigación que desde el principio se han discutido mayoritariamente pero sin dejar de ser consciente de las posibilidades ilimitadas.



**Fig. 59** Alighiero Boetti, *Mappa*, 1971-1973, Bordado, 230 x 380 cm.

## ANTIFORMA

“Consiste en quitar, eliminar, reducir a la mínima expresión, empobrecer los signos, para reducirlos a sus arquetipos: estamos en periodo de desculturización. Las convenciones iconográficas se están desmoronando, los lenguajes simbólicos y convencionales se desintegran”<sup>36</sup>

En 1967 a manos del crítico, autor de la cita de aquí arriba, Germano Celant se organizó la primera exposición de Arte Póvera.

Los artistas que participaron en esta muestra autores como Mario Merz, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Luciano Fabro, Pistoletto o Penone entre otros han sido una referencia constante a la hora de realizar esta investigación acerca de los distintos materiales (y la luz) ya que ambos son el medio básico con el han desarrollado su obra estos artífices.

A lo largo de esta indagación se han mencionado distintos autores pertenecientes a este movimiento que de cierta manera persiste en algunos artistas incluso a día de hoy gracias a la vigencia de estas obra y su espíritu reconciliador como por ejemplo muestra Pistoletto con su obra *Terzo Paradiso*.

La manera de trabajar con los materiales y su intencionalidad es distinta según el trabajo y el artista pero el espíritu conjunto se podría resumir así:

“En la pittura metafisica de De Chirico, las técnicas artesanales fueron reintroducidas como única base de la práctica artística, asumiendo en consecuencia una postura antitecnológica, anirracional y antimoderna. Tales eran los parámetros (...) de la que surgió el arte povera.”<sup>37</sup>



**Fig. 60** Michelangelo Pistoletto, *Seventeen less One*, 2009, Performance, 243 x 178 cm.

La manera de desvincular el signo asociado de la luz, como leemos, en la primera cita de Germano Celant sin lugar a dudas es uno de los objetivos de esta investigación que en cierto modo al hacer mención al nihilismo promueve una cierta sensación púgil frente a los códigos asentados. En la primera cita vemos esta manera de trabajar a las voluntades de propugnar un mundo siempre más tecnológico y casi positivista que de cierta manera elimina su enfoque del mundo cotidiano, rural, arcaico, poético, dionisiaco etc.

<sup>36</sup> Barracndo, J. (2020). La Vanguardia: *Muere Germano Celant, padrino del Arte Povera* [en línea]

<sup>37</sup> Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006) *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, Madrid, Fabián Chueca, Akal, pág. 509.





**Fig. 61** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), proceso materiales.

Alighiero Boetti, otro artista que participó en la primera muestra de arte póvera presentó esta pieza titulada *Mappa* (Figura 59) donde presenta un bordado del "mappa mundi" e inscribe en cada Estado su respectiva bandera como análisis crítico del concepto de patria, que mientras en la obra permanece estático podemos ver como hasta nuestros días esta concepción ha mutado, tratando en definitiva de lo estático de la idea frente el dinamismo consumista. Además al realizar un trabajo de bordado se estaría confrontando la idea de tiempo (que requiere el proceso de la obra) frente el constante cambio que impera en el mundo, convirtiéndose así en una confrontación perenne.

En la Figura 60 se observa una intervención colectiva de Michelangelo Pistoletto titulada *Seventeen less one* en la que observamos al artista destruyendo un espejo, con un martillo, frente al público asistente. Esta es una idea presente en el proceso de creación-destrucción de la obra donde una idea previamente establecida con una determinada conceptualización está siempre disponible a ser cambiada, transformada en una materia, objeto, cosa distinta como ocurre respectivamente en la obra de Pistoletto.

Este proceso de acción-reacción y de sometimiento de la obra al cambio de los materiales en la investigación realizada en este proyecto no deja de querer afectar también a la percepción de los observadores.

En este detalle que se muestra en la Figura 61 pone en escena el proceso de unión-desunión que han sufrido todos y cada uno de los materiales a lo largo de todo el proceso de la obra.



**Fig 62** Robert Morris, *Untitled*, 1968, Instalación, Bandas de fieltro, Dimensiones variables.

En este momento histórico otro artista y teórico, Robert Morris formulaba la teoría de la *Anti-forma* (en esencia muy ligada al arte póvera). Los frágiles materiales están sometidos al entorno, su forma convulsiona entre el cambio constante no pudiendo nunca afirmar de manera contundente la intencionalidad de su forma sino al contrario demostrar su presencia vitalista.

Al trabajar con los materiales se debe formular de que manera la psicología que le pertenece puede dar lugar a múltiples y distintas sensaciones como vemos por ejemplo en la Figura 62, donde el efecto de fragilidad y ruptura es imperante. Sin embargo si analizáramos toda la serie de bandas de fieltro notaríamos distintas apreciaciones psicológicas según la cantidad (que podría hablar del vacío al haber muy pocas bandas o de la plenitud al llenar la sala de la galería etc.) Los materiales demuestran ser un medio expresivo muy importante dentro del mundo del arte, debido a que inevitablemente nos rodean en nuestro mundo.

“Para ese entonces, Morris venía cuestionando tal estado de cosas a través de su propia obra. Por ejemplo, de un clavo en la pared colgó tiras de fieltro para que la fuerza de gravedad y las propiedades del tejido produjeran una nueva forma.”<sup>38</sup>

38 EditorialOtroAnguloINFO. (2014). Otroangulo: *Qué es eso de “arte procesal”* [en línea]



**Fig. 63** *Un hilo de nihilismo* (fase 3), 2020, madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón, foco, linterna 120 x 60 x 50 cm aprox.



**Fig. 64** Man Ray, *El regalo*, 1921, Escultura Dadá de hierro y clavos, 178 x 94 x 126 mm.

## LO ABSURDO

“En la bastante difícil carretera del Gólgota hay catorce curvas. En la tercera de ellas, Jesús cayó por primera vez. Su madre, en la tribuna, se alarmó”, escribía Jarry con sarcasmo.”<sup>39</sup>

Otra cuestión que aparece a lo largo del s. XX, es la cuestión de lo absurdo que aparece desde el Dadá, y que continuó con el neo-dadá, el movimiento Fluxus, Duchamp y toda una corriente de artistas empeñados en buscar otras posibilidades dentro del arte.

“En palabras del propio Jarry, la ‘patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, la ciencia de lo particular. Estudia las leyes que rigen las excepciones; aquel universo suplementario al nuestro. Algo así como lo que ve Alicia al otro lado del espejo.”<sup>40</sup>

¿Qué tienen en común las dos citas que aparecen arriba, *El regalo* de Man Ray y la obra que aparece en la Figura 63? La respuesta se esconde en el concepto de patafísica que como vemos trata de buscar soluciones desde una vía aparentemente ilógica que busca proponer a su vez toda una variedad de neo-posibilidades. En la obra de Man Ray observamos, como este nuevo objeto carece de una funcionalidad específica; el "poema-objeto", no puede planchar ni tampoco colgar un cuadro, está sometido a ser una nueva propuesta dentro de la poesía.

Lo mismo ocurre en *Un hilo de nihilismo*, donde todas las funcionalidades de los correspondientes materiales ha sido absolutamente modificada y donde gran epicentro de la construcción, es decir, la luz, se ha visto sometida a ser objeto de una modificación de sombras. El planteamiento lógico la luz debería mostrar la obra con todo detalle (o al menos respetando su visión), pero aquí volvemos a Tanizaki, volvemos a los contraluces, la penumbra y las sombras, que además son recreadas desde un uso inespecífico que comúnmente debería tener la luz.

Todas estas muestras, han sido consecuencia de una búsqueda de las múltiples aptitudes que se han podido mostrar en la fusión de materia y luminiscencia. La búsqueda derivó en que fueran los propios materiales a través de efectos de reflejo, reflexión etc. a mostrar su luz (Figura 51).

39 Chaparro, L. (2016, 24 agosto). Público: *Patafísica o ciencia del absurdo*. [en línea] 40 Íbidem

## ESCUELA VASCA



**Fig. 65** Txomin Badiola, *Complot de fami-lia. Segunda versión*, 1993-1995, Instalación: madera, cuerda, cristal, fotografías, 330 x 130 x 241 cm 2 Fotos 153 x 6,6 x 4,3 cm cada una



**Fig. 66** Ángel Bados, *Sin título*, 2013, madera, cartón, cristal, 33 x 34 x 42 cm.

“El artista bilbaíno Txomin Badiola (n. 1957) realiza a partir de 1984 la serie Bastardos, donde la premisa fue enfatizar el mestizaje exponencial de los signos, que se traducen en materiales con procedencias diversas (bronce, hierro, madera), así como la combinación escultura-pintura y la articulación de diferentes formas. De hecho, si una de las partes mantiene la idea de estabilidad, la otra desarrolla el concepto de desequilibrio. Son piezas híbridas y eclécticas, con una clara preocupación por las propiedades de los materiales (...).”<sup>41</sup>

La influencia del artista Jorge Oteiza, con la búsqueda de lo trascendental en los vacíos, sobre los artistas de la llamada Escuela Vasca en cuanto a la importancia del espacio es notable en todas las obras de estos autores. En la cita se nos hace referencia a la obra del artista Txomin Badiola que suscitó un gran interés a la hora de realizar esta investigación, debido a la manera de trabajar los distintos objetos contraponiendo equilibrio y caída, fragilidad y sustento, creando así un gran juego de significantes y significados opuestos en ocasiones y que ligados a ciertas imágenes u objetos de la vida cotidiana crean auténticos poemas visuales. Al igual que en *Un hilo de nihilismo* se combinan distintos materiales para unir o desunir diferentes funcionalidades propias de los signos provocando una ruptura con el reconocimiento de los significados.

En la imagen inferior (Figura 66), se muestra una obra del escultor Ángel Bados que retoma a modo de guiño el trabajo de los artistas póvera como vemos trabajando con trapos, lanas, cartones, maderas y todo tipo de objetos cotidianos pero que en esta ocasión con un sumo cuidado por las formas matemáticas manteniendo líneas rígidas. La característica más importante sobre la relectura de este artista, además, de los materiales que utiliza y su colocación bien cuidada sobre los contrastes de los colores, el aspecto más importante que se retoma es la visión de las esculturas, es decir, la manera que tiene el observador de contemplarlas. La visión de las esculturas y el recorrido por la sala son características ineludibles, las pequeñas piezas al estar dispersas por la galería deben visionarse desde una posición superior queriendo hacer énfasis en hacer acoplo de un punto de vista distinto.

41 Sarriugarte Gómez, Dr. Í. (2013). Bidebarrieta: *Los bastardos escultóricos de Txomin Badiola: Mestizajes signícos*. [en línea]

## 7.2 REFERENTES TEÓRICOS-CONCEPTUALES

Los referentes teóricos que se proporcionan a lo largo de la investigación son variados y pertenecientes a campos diferentes, en este apartado se buscará su reorganización desde un punto de vista teórico y conceptual. Se catalogará en base a la idea de: cambio y proceso materia y diálogo moral.

### EL CAMBIO

“¡Dios ha muerto!

¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! 112. ¿Cómo nos consolamos los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, sangra bajo nuestros cuchillos —¿quién nos lavará esta sangre? ¿Con qué agua podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar? ¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros?”<sup>42</sup>

La muerte de Dios es un concepto que supone desde una perspectiva de la filosofía nietzscheana la búsqueda de ruptura con paradigma clásico. De igual manera se retoma este argumento ya que la muerte de Dios podría ser, como hemos visto a lo largo de las distintas citas, la muerte de la luz y la oscuridad plena. A modo de reflexión retórica la luz, en este proyecto, ha formado parte del oxímoron justificando el proceso. Pero no es solo en el terreno de la idea que la cuestión del cambio ha marcado una referencia, no debemos olvidar la importancia que los materiales han supuesto y de como al final han sido estos a crear su propia fuente lumínica, a mostrarse como materia excelsa, siendo realmente auténticos escombros.

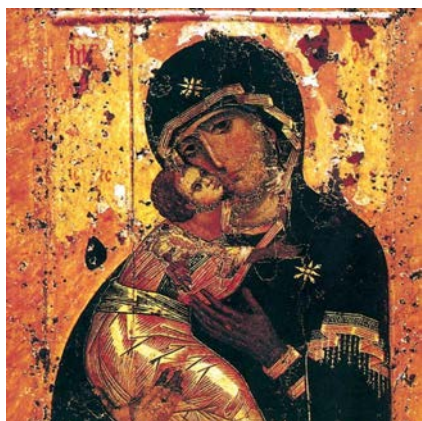
Este planteamiento se ha convertido en la cúspide de la investigación, la permanente unión de la idea frente lo matérico y viceversa utilizando como medio los diferentes signos que aparentaban formularse y los diferentes puntos de luz que iban apareciendo a lo largo de la fases de creación. Como referencia esta manera de identificar la materia encontramos diferentes fuentes, pero por la cuestión de la productividad constante y su enfrentamiento con la tendencia idealista se hará mención a Bakunin :

“(…) Materia espontánea y eternamente móvil, activa, productiva; materia química u orgánicamente determinada, y manifestada por las propiedades o las fuerzas mecánicas, físicas, animales o inteligentes que le son inherentes por fuerza- no tiene nada en común con la vil materia de los idealistas.”<sup>43</sup>

---

42 F. Nietzsche. Jara, J. (1990). La Gaya Ciencia. Monte Ávila Editores. México, pág. 115. [en línea ]

43 Bakunin. (2010). Biblioteca Virtual Universal: Dios y el Estado . Argentina. [en línea ]



**Fig. 67** Autor anónimo, *Virgen de Vladimir*, s. XII, témpera sobre madera, 77 x 53 cm aprox.

## LOS SIGNOS

“Sin embargo, habrán de ser las poéticas de la irreconocibilidad las que tensen su soberanía en una querella con los signos que no culmina en su supresión o expulsión, sino en su equivocación. O sea: no se trataría de evitar la presencia del signo, sino de provocar su parodia, su avería, su entorpecimiento, consiguiendo que sea la imagen la que domine al signo (convirtiéndose para ello en aparición y no en mera apariencia o copia), vengándose de él, invalidándolo, y, sobre todo, dejando en evidencia cuanto hay en él de cuerpo negado (desde el platonismo y el clasicismo: los dos grandes momentos de sometimiento de las imágenes a las Ideas)”<sup>44</sup>

En las diferentes categorías de la estética recopiladas a lo largo de los siglos XVII-XXI, reorganizadas en determinadas jerarquías como la espectacularidad, el extrañamiento etc. se nos habla en qué consiste esta *imagen fantasma*, una imagen con signos confundidos que esta investigación sigue. Como hemos visto anteriormente este trabajo está compuesto por el lado psicológico en cuanto su composición, forma, dimensión etc. de cartones, maderas, cuerdas, alambres, clavos que al constituir el primer impacto de la visión, no son libres de que un observador hipotético busque mediante su raciocinio recomponer en su mente la estructura, y justificar todo el gran amasijo de escombros que se nos muestra. En el lado opuesto tenemos a los iconos religiosos por ejemplo, que son simplificaciones absolutas que permiten representar ilustraciones de un mensaje. Al ser esta su tarea prioritaria, ser estandarte conceptual de la palabra, su respectivo reconocimiento debe ser inmediato. Esto lo vemos por ejemplo en la Figura 67 donde vemos que La Virgen es mostrada apenas con rasgos personales u otros aspectos subjetivos dando énfasis al mensaje que aparece: el advenimiento del Mesías.

En *Un hilo de Nihilismo* ocurre todo lo contrario, la estructura, siempre en plena reorganización de sus respectivos códigos no puede nunca dejar de leerse o de interpretarse sino que cede algunos de sus instantes para poder ser vista, pero difícilmente identificada. Una vez más desde el terreno de la imagen, vemos como este proceso infinito y absurdo no proporciona códigos, ni signos permanentemente reconocibles, lo cual no posibilita la lectura correcta de la obra que requiere de una reestructuración en las diferentes fases para así ser documentada y posteriormente ser leída y/o comprendida.

<sup>44</sup> Luis Puelles Romero. (2018). Dialnet: *Ni formas ni signos: el destino moderno de la imagen-fantasma*, Universidad de Málaga, pág. 195-203. [en línea]



## DE LA LÓGICA A LA POESÍA

Al principio de esta investigación se mencionaron dos cuestiones que el proyecto, por su propia naturaleza fue descartando progresivamente. Si al principio todo seguía una estructura sobre un conflicto lógico, se ha visto como mediante el paso del tiempo y con su respectiva evolución el trabajo ha perseguido una dinámica ligada a los contrarios retóricos. Los primeros teóricos de la lógicas como Aristóteles o Sócrates y toda la posterior evolución hasta nuestros días, supusieron un punto de partida. Además permitió establecer etimológicamente cuando lógica y luz se asemejaron y como esta cuestión ha ido evolucionando en Occidente. Sin embargo no se negará que debido a que la lógica no fue capaz de proporcionar respuestas el camino fue abriéndose a nuevas posibilidades hasta querer integrarlas todas, lo cual derivó la conceptual tendencia sobre el infinito, propuesta que junto a otras como el oxímoron con respecto a la luz han debido contestarse desde la retórica, la poesía y el lenguaje vivo que muta y se deja interpretar en modos diversos. En este recorrido de la sinestesia para fusionar luz y materia, absurdo y verdad se ha abandonado toda lógica para estructurar un mecanismo de colores, formas y propuestas que se aproximarán a las penumbras y los contraplanos de los conceptos que siempre son sus incapacidades para moverse y que en cambio siempre se mantienen cómodos en su “luz-de-la-nada”.

### XLI OJOS SIN LUZ

*Hermosos ojos que no veis, topacios  
de lumbre muerta, cristalinas, lunas  
gemelas tristes, vais por los espacios  
tenebrosos mecidas como cunas*

*de invisibles visiones y de agüeros  
de un mundo que marrara. Y de tiniebla  
se abren ante vosotros los senderos  
que van rompiendo de la luz la niebla..<sup>45</sup>*

---

45 M. Unamuno. Poeasi.as. (1912). Poesi.as: *Ojos sin luz*. [en línea]

## 8. CONCLUSIONES

Esta investigación desde el comienzo tuvo en claro cuales eran sus objetivos, aunque siempre aceptara modificaciones en su transcurso.

-En el primer caso, se ha conseguido realizar una instalación que defendiera desde el terreno práctico y el conceptual: usos diferentes de las fuentes lumínicas y nuevas propuestas, la descodificación de la luz como ente estático, la importancia de la “psicología-simbología” de los materiales utilizados.

-Se ha creado un oxímoron con el concepto de luz mediante el medio instalativo y el fotográfico

-Se ha unido la luz y su correspondiente fuente lumínica a adaptaciones dentro de la cotidianidad, a usos pocos comunes, ilógicos, absurdos y que en definitiva no tenían una funcionalidad específica.

-Se ha realizado un estudio que relacionaba cuestiones como el *cambio* o el *proceso* hacia una tendencia sobre lo infinito, planteando unas fases para su documentación.

-Se ha realizado un estudio sobre como diferentes artistas pertenecientes a distintas épocas y culturas han trabajado la luz desde un punto de vista distinto.

-Se ha mostrado una defensa hacia teorías filosóficas ligadas al cambio, lo relativo y al devenir como defensa a este carácter de la obra.

-Se ha pretendido mostrar un punto de vista original a lo largo de toda la creación del proyecto y la investigación apoyado con referentes teóricos, filosóficos y artísticos.

## 9.BIBLIOGRAFÍA

1. Figueroa C, Gustavo. (2014). Dialnet: *Freud, Breuer y Aristóteles: catarsis y el descubrimiento del Edipo*. Revista chilena de neuro-psiquiatría, 52(4), Pág. 264-273. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272014000400004>
2. Aristóteles and Azcárate.(2013). *Metafísica*. Barcelona: Espasa.
3. Luis Puelles. (2015). Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXI-Nº3, *Quedar por significar. Efecto de extrañamiento y subversión de las imágenes* Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 2015. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5814156>.
4. Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006) *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, Madrid, Fabián Chueca, Akal, pág. 627.
5. Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh, op. cit. pág. 511.
6. Mireia Mestre. (2017). Blog del Museu Nacional d'Art de Catalunya. (2020). *El Oro Y El Dorado En El Arte Medieval*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://blog.museunacional.cat/es/el-oro-y-el-dorado-en-el-arte-medieval/>
7. A. Cerra. (2020). La guía: *Santa María Asunta de Torcello* [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://arte.laguia2000.com/general/mosaicos/santa-maria-asunta-de-torcello>
8. Platón. (2020). *El mito de la caverna*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/platon\\_caverna.pdf](https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/platon_caverna.pdf)
9. Jun'ichiro Tanizaki & Julia Escobar. (2014). *El elogio de la sombra*, Madrid, Siruela. pág. 20.
10. Manuel Allende. (2006). ASMR Revista Internacional On-line - CORE Academic, *Color y psiquiatría* Instituto de Psicoterapia, Bilbao, [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://prepapsique.files.wordpress.com/2014/03/65color.pdf>
11. Josef Albers. (2020). Medium. “*EL Color Es Uno De Los Conceptos Más Relativo del Arte*”. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://medium.com/@karenwongn/el-color-es-uno-de-los-conceptos-m%C3%A1s-relativos-del-arte-josef-albers-188-1976-ef6e7bb21ec4> .
12. Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 24-25.
13. Mónica Sánchez Argilés, Op. cit.
14. Joseph Kosuth. (2012). Percepción del color en la instalación artística. contemporánea, Valencia. (Tesis doctoral). [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/27907/TESIS%20DE%20MAESTRIA.pdf?sequence=1>.
15. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [Junio 2020].
16. Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alianza; pág. 198
17. Filosofía.org. (2020). Heráclito De Éfeso En El Diccionario Soviético De Filosofía. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <http://www.filosofia.org/enc/ros/herae.htm>.
18. Albert Camus. (2014). *El mito se Sísifo*, Herederos de Ester Benítez, Madrid, Alianza Editorial, pág. 156.
19. Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alianza; pág. 265.
20. ABC. (2020). ABC: *La Esponja De Menger*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [https://www.abc.es/ciencia/esponja-menger-201006110000\\_noticia.html](https://www.abc.es/ciencia/esponja-menger-201006110000_noticia.html).
21. M. Kundera. (2020). Academia.edu: *La negación ontológica del otro*. El kitsch como categoría ética. [en línea] [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [https://www.academia.edu/30639054/La\\_negaci%C3%B3n\\_ontol%C3%B3gica\\_del\\_otro\\_el\\_kitsch\\_de\\_Kundera\\_como\\_categor%C3%ADa\\_%C3%A9tica](https://www.academia.edu/30639054/La_negaci%C3%B3n_ontol%C3%B3gica_del_otro_el_kitsch_de_Kundera_como_categor%C3%ADa_%C3%A9tica).
22. La Biblia “Dios habla hoy”, Sociedad bíblica de España, Madrid, pág 670.
23. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es> [Junio 2020].
24. Ivars, J. I. (2018). *El rizoma y la esponja*. Primera Edición, Ed. Melusina, Santa Cruz de Tenerife, España, 2018, pág. 77. ISBN: 978-84-15373-61-2
25. Ezquerro Rodríguez, J., (2020). *Influencia de las funciones de igualación de color en la percepción colorimétrica absoluta y relativa de estímulos de color*. Optar a doctor. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias Físicas Departamento de Óptica INFLUENCIA. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/7271/1/T28952.pdf>
26. Filosofía.net. (2020). El Nihilismo. [online] [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff\\_u11\\_1.html#:~:text=El%20ni-hilismo,filos%C3%B3fico%20m%C3%A1s%20importante%20en%20Nietzsche.>](http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_u11_1.html#:~:text=El%20ni-hilismo,filos%C3%B3fico%20m%C3%A1s%20importante%20en%20Nietzsche.>) .
27. Nietzsche F. (2011). *Así habló Zaratustra*, 3ª Edición, Madrid, Sánchez Pascual A, Alianza; pág. 307.
28. Web.archive.org. 2020. Guggenheim Collection - Glossary - *Process Art*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [https://web.archive.org/web/20070927200906/http://www.guggenheimcollection.org/site/glossary\\_Process\\_art.html](https://web.archive.org/web/20070927200906/http://www.guggenheimcollection.org/site/glossary_Process_art.html) .
29. F. G. Lorca. (1921-1924). *Canciones 1921-1924* poetasandaluces. (2020). [Consultado Junio 2020] Recuperado de <https://www.poetasandaluces.com/poema/1300>

30. Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 103.
31. Francesc Torres. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 151.
32. Mónica Sánchez Argilés. (2009). *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., pág 152.
33. Mónica Sánchez Argilés, Op. cit.
34. S.I, Sainz De Aja. (1995). Método de información: *THE FILE ROOM, UN PROYECTO DE AMUNTADAS EN INTERNET*. Formación permanente. [Consultado Junio 2020] Recuperado de <https://Dialnet-TheFileRoomUnProyectoDeAMuntadasEnInternet-5030217.pdf>
35. Dostoievski y Laín Entralgo, J. (2010). *Los hermanos Karamázov* (Primera ed.). Barcelona, España: Penguin Random House, 2015,
36. Barracndo, J. (2020). La Vanguardia: *Muere Germano Celant, padrino del Arte Povera* [Consultado Junio 2020] Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200429/48829759632/germano-celant-obito-arte-povera-fundacion-prada.html>
37. Foster, Krauss, Bois, H. D. Buchloh. (2006) *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*, Madrid, Fabián Chueca, Akal,.
38. EditorialOtroAnguloINFO. (2014). Otroangulo: *Qué es eso de “arte procesal”* [Consultado Junio 2020] Recuperado de <https://www.otroangulo.info/arte/arte-procesal/>
39. Chaparro, L. (2016, 24 agosto). Público: *Patafísica o ciencia del absurdo*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://www.publico.es/ciencias/patafisica-o-ciencia-del-absurdo.html>
40. Íbidem
41. Sarriugarte Gómez, Dr. Í. (2013). Bidebarrieta: *Los bastardos escultóricos de Txomin Badiola: Mestizajes signícos*. [en línea ] [Consultado Junio 2020] Recuperado de: [http://www.bide-barrieta.com/includes/pdf/bastardos\\_20141202143709.pdf](http://www.bide-barrieta.com/includes/pdf/bastardos_20141202143709.pdf)
42. F. Nietzsche. Jara, J. (1990). *La Gaya Ciencia*. Monte Ávila Editores. México, pág. 115. [en línea ]
43. Bakunin. (2010). Biblioteca Virtual Universal: *Dios y el Estado*. Argentina.
44. Luis Puelles Romero. (2018). Dialnet: *Ni formas ni signos: el destino moderno de la imagen-fantasma*, Universidad de Málaga, [Consulta-do Junio 2020] Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6577446>
45. M. Unamuno. Poesi.as. (1912). Poesi.as: *Ojos sin luz*. [Consultado Junio 2020] Recuperado de: <https://www.poesi.as/muj0241.htm>

## IMÁGENES

2. Nosingravedaño. (2015). Formula no contradicción [Ilustración]. Recuperado de <https://www.infocatolica.com/blog/praeclara.php/1503240832-acerca-del-principio-de-no-co>
3. Anon, (2020). [image] Available at: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7227/> [Accessed 5 Mar. 2020].
5. 2020. [image] Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cuadro> Consultado [Junio 2020].
8. MAMC+. (2019). Teatrino [Fotografía]. Recuperado de <https://mamc.saint-etienne.fr/en/exhibition/entrare-nellopera>
9. Movement Litrgicus. (2013). Santa María Assunta del Torcello [Fotografía]. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/16747829841413859/>
15. Wikipedia. (2019). Rueda de las Emociones de Plutchik. [Ilustración]. Recuperado de [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Plutchik](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Plutchik)
16. reprodart. (2020). Circulos concéntricos [Fotografía]. Recuperado de <https://www.reprodart.com/a/wassily-kandinsky/cuadros-circulos-concentricos.html>
17. Creative Commons. (2019). Catedral de Rouen [Fotografía]. Recuperado de <https://www.lacamaradelarte.com/2019/04/la-catedral-derouen.html>
18. Sikkens Prize. (2020). Ilustración escala cromática Johannes Itten [Ilustración]. Recuperado de <https://www.sikkensprize.org/en/winner/johannes-itten-2/>
19. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2020). Una y tres sillas [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>
20. Art Daily. (2020). “When attitudes becomes form” en Kunsthalle Bern [Fotografía]. Recuperado de <https://contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>

21. Histoire de l'art du XXe siècle – – licence pro. DAM. (2016). Estructura que come [Fotografía]. Recuperado de [https://blogs.univ-tlse2.fr/dam-histoire-art/2016/12/07/arte-povera-ou-art-pauvre/giovanni-anselmo\\_struttura-che-mangia/](https://blogs.univ-tlse2.fr/dam-histoire-art/2016/12/07/arte-povera-ou-art-pauvre/giovanni-anselmo_struttura-che-mangia/)
22. Flickr. (2011). Chicotes [Fotografía]. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/37996583811@N01/5369998595>
23. VALO86. (2015). One Year Performance [Fotografía]. Recuperado de <https://valo86.files.wordpress.com/2015/03/tehching-hsieh2.jpg>
24. Sobre todo, Matemáticas. (2015). Esponja de Menger [Ilustración]. Recuperado de <https://matemelga.wordpress.com/2015/01/09/la-esponja-de-menger/>
25. Met y Hamburg Museum. (2017). The sky is a great place [Fotografía]. Recuperado de <https://kevinjesus20.com/2017/01/marisa-merz-bocados-de-arte-povera-en-ny/>
26. ABC. (2014). Tree [Fotografía]. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/arte/20141018/abci-atacan-obra-paul-mccarthy-201410181618.html>
27. KunstKopie. (2020). Cristo bautizado [Fotografía]. Recuperado de [https://www.kunstkopie.de/a/artist-artist-1/tintoretto\\_taufe\\_christi.html](https://www.kunstkopie.de/a/artist-artist-1/tintoretto_taufe_christi.html)
28. Unam. (2016). Rizoma botánica [Ilustración]. Recuperado de <https://uniiquim.iquimica.unam.mx/glossary/rizoma/>
40. ABC. (2013). Virgen de los trapos [Fotografía]. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/arte/20130526/abci-exposicion-pistoletto-louvre-201305251631.html>
41. blogspot. (2020). Torsión [Fotografía]. Recuperado de [http://2.bp.blogspot.com/-fa6CrDF9VZA/Vcij16dsWhI/AAAAAAAAABcg/CS-804JIpMAk/s1600/Giovanni%2BAnselmo%2B%2528\\*1934%2529%2BTorsione%252C%2B1968%2B.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-fa6CrDF9VZA/Vcij16dsWhI/AAAAAAAAABcg/CS-804JIpMAk/s1600/Giovanni%2BAnselmo%2B%2528*1934%2529%2BTorsione%252C%2B1968%2B.jpg)
44. Wordpress. (2020). Rueda de bicicleta [Fotografía]. Recuperado de <https://estonoescritica.com/2013/05/07/el-objeto-del-siglo-gerard-wajcman-arte-atravesado-por-la-ausencia/>
46. IDIS. (2020). Yard [Fotografía]. Recuperado de <https://proyectoidis.org/allan-kaprow/>
47. Historia Arte (HA!). (2018). El Gran Vidrio [Fotografía]. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/el-gran-vidrio>
54. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020a). La cabeza del dragón [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/francesc-torres-cabeza-dragon>
55. Memoria Artística Chema Alvargonzalez. (2020). Transformació [Fotografía]. Recuperado de <https://chemaalvargonzalez.com/project/anys-90-distancia-zero/>
56. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2020b). The Board Room [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween>
57. El Asombrario & Co. (2017). Tindaya [Fotografía]. Recuperado de <https://elasombrario.com/proyecto-chillida-amenazar-tindaya/>
58. olafureliasson.net. (2020). The Weather Project [Fotografía]. Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>
59. Fondazione Alighiero e Boetti . (2015). Mappa [Fotografía]. Recuperado de <http://www.arte.it/calendario-arte/firenze/mostra-alighiero-boetti-mappe-21067>
60. Tumblr. (2020). Seventeen Less One [Fotografía]. Recuperado de <https://itscontemporary.tumblr.com/post/48469731252/michelangelo-pistoletto-seventeen-less>
62. EditorialOtroAnguloINFO. (2014). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://www.otroangulo.info/arte/arte-procesal/>
64. MAN RAY TRUST, VEGAP. (2019). El Regalo [Fotografía]. Recuperado de [https://www.eldiario.es/cultura/arte/Man-Ray-surrealismo-transformo-preciaa\\_0\\_864763761.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/Man-Ray-surrealismo-transformo-preciaa_0_864763761.html)
65. FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2020. (2020). Complot de familia. Segunda versión [Fotografía]. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/complot-de-familia-segunda-version>
66. Carreras mugica. (2017). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <http://carreras mugica.com/exhibition/angel-bados-2015-para-ambos-lados-de-la-frontera/>
67. arteHistoria & Toools, S.L. (2020). Virgen de Vladimir [Fotografía]. Recuperado de <https://www.artehistoria.com/es/obra/virgen-de-vladimir>



# FICHAS TÉCNICAS



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 1)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cinta adhesiva, metal.

**DIMENSIONES:** 30 x 40 x 15 cm.



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 1)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cinta adhesiva, metal y linterna.

**DIMENSIONES:** 60 x 40 x 25 cm.



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 2)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cinta adhesiva, metal, lana, neón y linterna.

**DIMENSIONES:** 130 x 140 x 40 cm.



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 2)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cinta adhesiva, metal, lana, neón y linterna.

**DIMENSIONES:** 130 x 140 x 40 cm.





**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 3)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón. foco y linterna.

**DIMENSIONES:** 120 x 50 x 40 cm.



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 3)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón. foco y linterna.

**DIMENSIONES:** 120 x 60 x 50 cm.





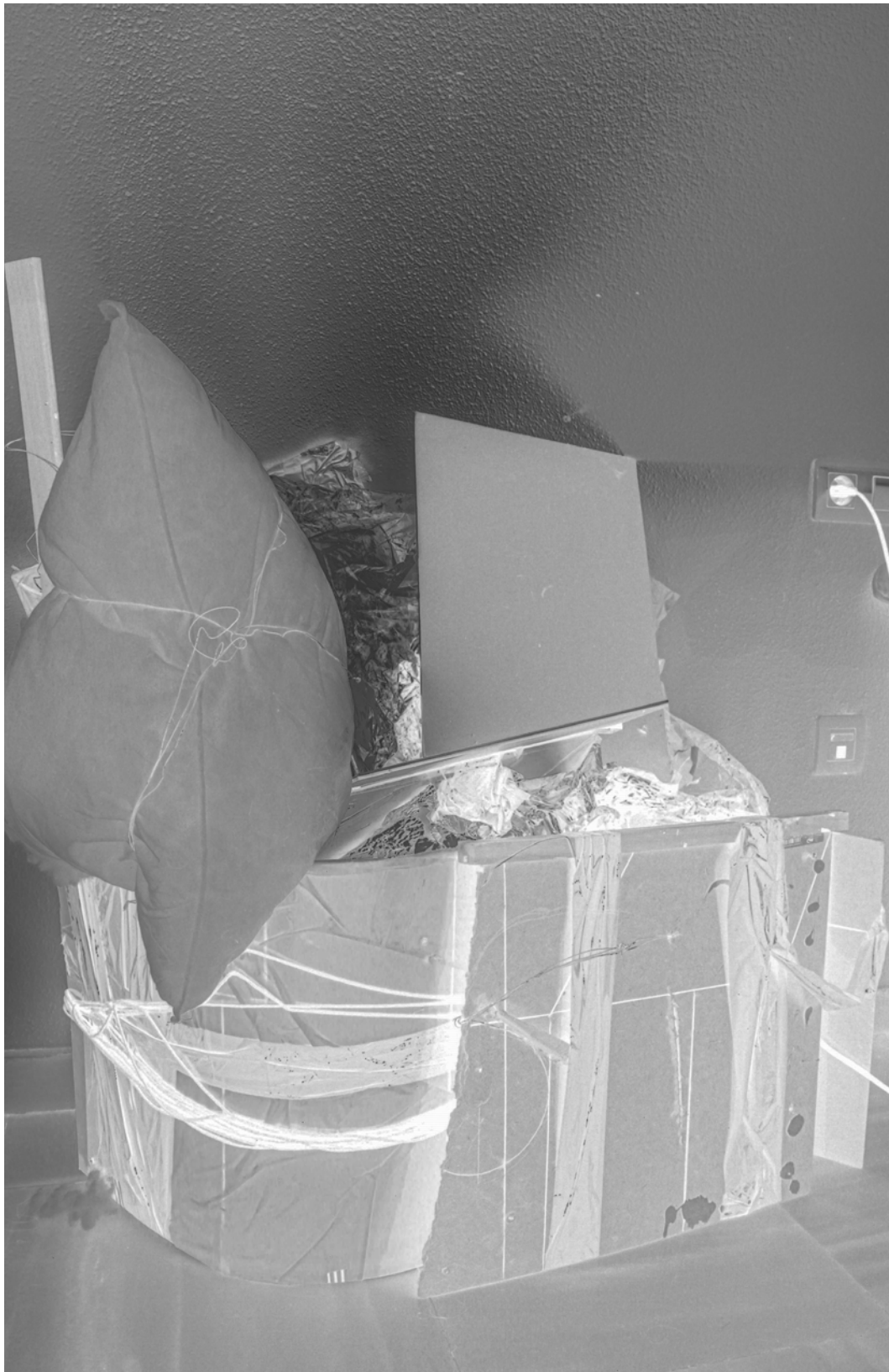
**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 3)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón. foco y linterna.

**DIMENSIONES:** 120 x 100 x 50 cm.



**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

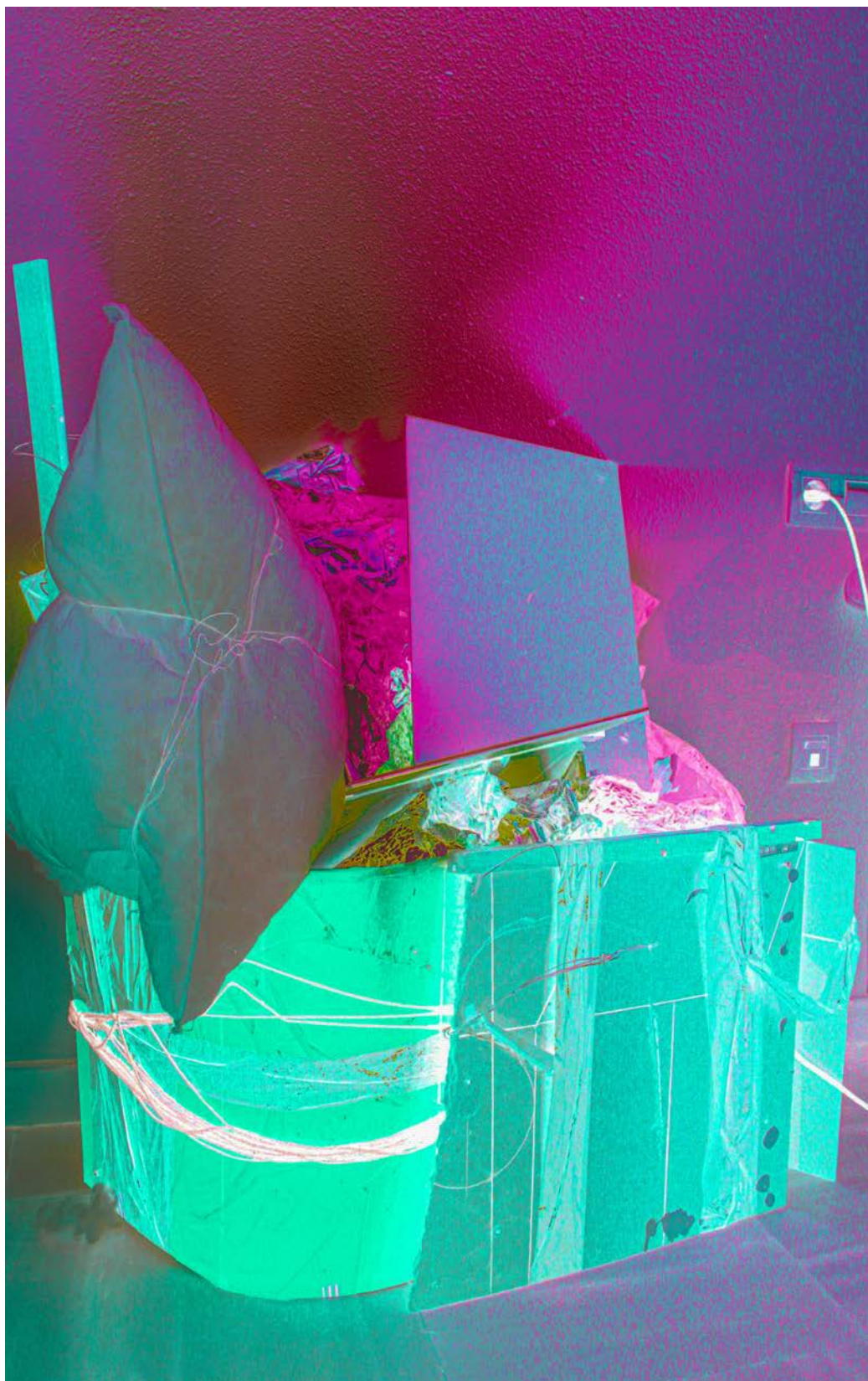
**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 3)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón. foco y linterna. Negativo digital en blanco y negro.

**DIMENSIONES:** 120 x 100 x 50 cm.





**AUTOR:** Stefano Regosini Jiménez

**TÍTULO:** *Un hilo de nihilismo* (fase 3)

**AÑO:** 2020

**TÉCNICA:** Instalación madera, cartón, cojín, cinta adhesiva, metal, lana, neón. foco y linterna. Negativo digital en blanco y negro. Negativo digital a color.

**DIMENSIONES:** 120 x 100 x 50 cm.